

تحت مقص الرقيب

ما لا يسمحون لك بمشاهدته، ولماذا
قصة الرقابة على السينما فى بريطانيا

تأليف: توم ديوى ماثيوز

ترجمة: نهاد إبراهيم

مراجعة وتقديم

على أبو شادى

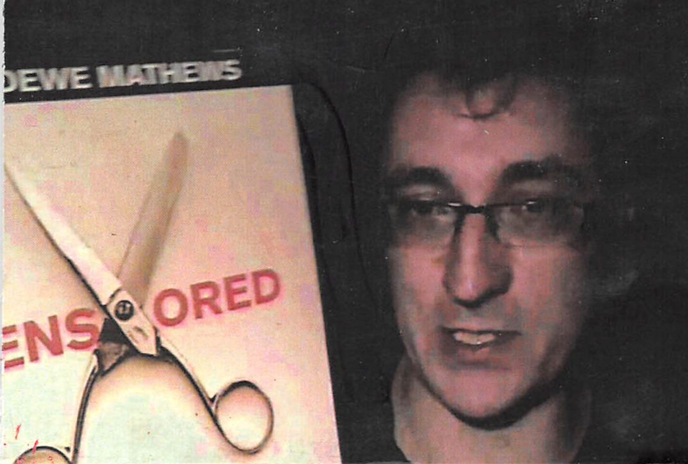
المركز القومى للترجمة

2038

CENSORED

هذا الكتاب يتناول تاريخ الرقابة على السينما فى واحدة من أعرق الإمبراطوريات فى أوروبا، والمدهش أنه بينما يرى الكثيرون أن الرقابة فى مصر والعالم العربى بل والعالم الثالث من أقسي الرقابات في العالم، وأنها متهمة دائما بأنها تقف ضد حرية التفكير والتعبير ولا تسمح بأى تجاوز خاصة فى المحظورات الثلاثة: الجنس والدين والسياسة. نرى أن الهلع ذاته أصاب مسئولى الرقابة فى بريطانيا أيضا ... واتضح من خلال الكتاب أن ذعر السلطة من ذلك الوسيط (السينما) هو ذعر متكرر والخوف من تأثيرها علي الشارع يكاد يسيطر علي كل المسئولين فى كل الأنحاء ..... وأن مقص الرقيب قد طال المئات من الأعمال السينمائية فى بريطانيا علي مدى قرن كامل.

إن كتاب ديوى ماثيوز " روقب أو تحت مقص الرقيب " يثبت أن الرقابة في كل زمان ومكان مهما حسنت النوايا ومهما ارتدت من أقنعة – هي الرقابة. سيف للسلطة ... ووصاية علي المجتمع... وقيد صارم علي الحرية ...



تحت مقص الرقيب

ما لا يسمحون لك بمشاهدته، ولماذا

قصة الرقابة على السينما فى بريطانيا

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر 2006 تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: رشا إسماعيل

- العدد: 2038
- تحت مقص الرقيب
- توم ديوى ماثيوز
- نهاد إبراهيم
- على أبوشادى
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2014

هذه ترجمة كتاب:
Censored
By: Tom Dewe Mathews

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة - القاهرة.ت: 27354524 فاكس: 27354554
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

تحت مقص الرقيب

ما لا يسمحون لك بمشاهدته، ولماذا

قصة الرقابة على السينما فى بريطانيا

تأليـــف : توم ديوى ماثيوز

ترجمـــة : نهاد إبراهيم

مراجعة وتقديم : على أبو شادى



2014

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

ماثيوز، توم ديوى.
تحت مقص الرقيب: ما لا يسمحون لك بمشاهدته ولماذا - قصة الرقابة على السينما فى بريطانيا/ تأليف: توم ديوى ماثيوز؛ ترجمة: نهاد إبراهيم، مراجعة وتقديم: على أبو شادى.
ط١، القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٤
٥٣٢ ص، ٢٤ سم
١ - السينما - بريطانيا.
٢ - الأفلام السينمائية - الرقابة.
(أ) إبراهيم، نهاد (مترجمة).
(ب) أبو شادى، على (مراجع ومقدم).
(ج) العنوان ٧٩١،٤٣

رقم الإيداع ٢٠١٣/٧٤٠٤
الترقيم الدولى 978-977-718-308-6
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

تقديم المُراجع

"اليوم تمتلك بريطانيا أقصى نظام صارم فى الرقابة على السينما فوق خريطة العالم الغربى".

هذه أول عبارة فى مقدمة هذا الكتاب "تحت مقص الرقيب" الذى يتناول تاريخ الرقابة على السينما فى واحدة من أعرق الإمبراطوريات فى أوروبا. والمدهش أنه بينما يرى الكثيرون أن الرقابة فى مصر والعالم العربى بل والعالم الثالث من أقسى الرقابات فى العالم، وأنها متهمة دائما بأنها تقف ضد حرية التفكير والتعبير ولا تسمح بأى تجاوز خاصة فى المحظورات الثلاثة الجنس والدين والسياسة، نرى أن الهلع ذاته أصاب مسئولى الرقابة فى بريطانيا أيضا... واتضح من خلال الكتاب أن ذعر السلطة من ذلك الوسيط (السينما) هو ذعر متكرر، والخوف من تأثيرها على الشارع يكاد يسيطر على كل المسئولين فى كل الأنحاء... وأن مقص الرقيب قد طال المئات من الأعمال السينمائية فى بريطانيا على مدى قرن كامل، وأن المحذوفات والملاحظات بالنصوص السينمائية (السيناريوهات) قد ازدادت بسبب ذلك الخوف، وأن الأفلام الممنوعة - سواء من المجلس البريطانى للرقابة على الأفلام، أو من المجالس المحلية- كانت محور صراع دائم بين المبدعين والمجلسين، وربما انحاز المنتجون إلى وجهة نظر الرقابة فى كثير من الأحيان حرصا على استمرار عملية الإنتاج أو رغبة فى استصدار تصريح بالعرض.

والملاحظة الأساسية أن التشابه قائم إلى حد كبير بين الرقابة فى مصر وبريطانيا؛ فكلتا الرقابتين بدأت مع ظهور ذلك الوسيط الجديد الذى بدأ تأثيره -أو

الخوف من تأثيره- واضحا فى استصدار تعليمات الرقابة فى العقد الأول من القرن العشرين -قرن السينما- بتعليمات وزارة الداخلية، وهى الوزارة المسئولة أيضا فى بريطانيا عن الرقابة، وربما كانت الرقابة على الأفلام الأجنبية أكثر من الأعمال المصرية التى لم تكن قد بدأت بعد، لذا تركزت الرقابة فى البداية على الأعمال المسرحية خاصة بعد حادثة دنشواى ١٩٠٦، وقد تكرر ذلك التشدد الرقابى فى مصر بعد الثورات المتعاقبة وخاصة انتفاضة الطلبة والعمال عام ١٩٤٦، التى صدر بعدها فى العام التالى مباشرة أول قانون متكامل للرقابة على المصنفات الفنية فى مصر عام ١٩٤٧ على غرار القانون الأمريكى، الذى كان يتسم بالصرامة والعنت الشديد، ثم القانون الجديد للرقابة عام ١٩٥٥. الذى صدر بعد ثورة ١٩٥٢، وبالتحديد بعد أزمة مارس ١٩٥٤. وفى بريطانيا أيضا كان الخوف الشديد من تأثر طبقة العمال بالأفلام التى يرى الرقباء أنها تعمل قانون المساواة وتحرض على الإضراب عن العمل وتهدد مصالح الطبقات الحاكمة وأصحاب رأس المال.

يقول المؤلف: "ارتدت الرقابة منذ مولدها وحتى يومنا هذا وجوها متنوعة تتماشى مع الأعراف الاجتماعية، وقد اكتسبت حرية أكبر -بمعدل بطىء- لكنها دائما تظل خاضعة لما سماه المؤرخ جوفرى بيرسون: التخوفات المشروعة. إن الرقابة من وجهة نظر الثقافة الباحثة عن التنقية والتخلص من الشوائب تقع فى لب العرف الإنجليزى؛ فنحن كنا -ومازالنا- مجتمعا قمعيا بطبعه".

وهذا هو الحال أيضا فى مصر التى مازالت الرقابة لها اليد العليا حتى الآن. وقد لا تكون الرقابة الحكومية هى الأقوى، بل تلك الرقابات المتعددة التى قمعت الإبداع فى مجال السينما وقلصت إمكانية تناول ومناقشة مشكلات وهموم وأحلام وآمال وأشواق المواطن المصرى البسيط الذى يرزح تحت سنابك الفساد والاستبداد، وحيث تحالفت القوى المحافظة والأصولية فى الشارع المصرى مع أجهزة الأمن والمؤسسات السيادية لتقمع -مجتمعة- أية محاولة جادة للتعبير عن الواقع المصرى.

فى بريطانيا. وفى بداية القرن العشرين، كان الاحتراز من تأثير الثورة البلشفية فى روسيا وتأثيرها على طبقة العمال أحد الأسباب الرئيسية التى حدت بوزير داخلية بريطانيا أن يشاهد ويراقب عام ١٩٢٥ الفيلم الروسى (المدرعة بوتمكن) إخراج سيرجى إيزنشتاين ليقرر مدى صلاحيته للعرض، وهو ما تكرر بعد ستين عاما فى مصر مع فيلم (البرىء) تأليف وحيد حامد وإخراج عاطف الطيب (١٩٨٦)؛ حيث شاهده ثلاثة وزراء "الثقافة والداخلية والدفاع" ليتم تشويهه قبل السماح بالعرض العام، وهو الذى جاء أقرب إلى النبوءة؛ حيث اندلعت أحداث -أو انتفاضة- جنود الأمن المركزى ربما فى ذات اليوم الذى كان السادة الوزراء يقتطعون النهاية المشابهة لما حدث فى الواقع.

كان العسكر من رجال الشرطة أو الجيش هم الذين يتولون المسئولية والمناصب الرئيسية فى مجلس الرقباء البريطانى، وكانت صرامتهم سببا فى تعويق مساحات الإبداع أيضا، ولكن الفرق أن عسكر الرقابة فى بريطانيا كانوا فى العلن، أما عسكر مصر فكانوا يتسترون دائما وراء جهاز الرقابة، يحكمونه ويتحكمون فيه بسلطاتهم غير المحدودة. وكما حاول بعض المستنيرين الذين تولوا الرقابة البريطانية التخلص من تلك القيود لصالح الإبداع -سواء البريطانى المحلى أو المستورد من أمريكا- فإن تاريخ الرقابة يذكر بعض الاجتهادات فى هذا الشأن لبعض الذين تولوا مسئولية الرقابة فى مصر.

كما أن الشارع فى مصر -كما سبق- لم يكن غائبا عن العمل الرقابى منذ أن تم إنشاء جمعية "جيش الفضيلة" فى الإسكندرية سنة ١٩٢١ "لمحاربة كل ما يفسد الأدب من محلات الدعارة والملاهى من سينما وتيارات وما شاكلها"، إلى تلك الحملة التى قادها مواطنون مصريون يعملون فى دول الخليج ضد فيلمى "خمسة باب" و"درب الهوى" عام ١٩٧٦، مما اضطر وزير الثقافة والإعلام فى ذلك الوقت د. جمال العطيفى

إلى سحب تصريح الفيلمين بسبب ما أسموه "الإساءة لسمعة مصر"، وهى نفس الذريعة التى كانت الصحافة تستخدمها ضد بعض الأفلام، سواء عن طريق محرريها أو خطابات القراء: حيث تكتب مجلة الصباح فى ٢١ مايو ١٩٢٨ عن فيلم "ليلى" و"قبلة فى الصحراء" و"سعاد الغجرية" تحت عنوان "أساءوا إلينا أكثر من الأجانب" أن الروايات الثلاث تمثل المصريين فى أقبح المظاهر، فى حين تطالب روز اليوسف وزير الداخلية بمصادرة الفيلم: "لما تضمنه من مخازٍ وعادات وأخلاق وطباع وآداب ليست فينا".

و هو ما ظل يتكرر بأشكال مختلفة حتى نهاية القرن: حيث نجحت الاتجاهات الإسلامية المتشددة، وعبر القضاء، فى منع فيلم " المهاجر " إخراج يوسف شاهين من العرض؛ حيث رأوا أنه يقدم قصة النبى يوسف، وهو ما فشلت فيه الاتجاهات المسيحية المحافظة التى حاولت منع أو إيقاف عرض فيلم "بحب السيما" إخراج أسامة فوزى، وانتصر له القضاء المستنير.

فى بريطانيا أيضا جمعيات مشابهة لجمعية "جيش الفضيلة" نتابعها عبر صفحات الكتاب، وكان معظمها يلاحق الأفلام البريطانية وغير البريطانية بدعاوى قضائية أو بتحريض المجالس المحلية على تلك الأفلام لمنع عرضها فى بعض المناطق، حتى بعد موافقة مجلس الرقباء على العرض.

وقد يرى البعض أن المسافة شاسعة بين ما تسمح به الرقابة فى بريطانيا حاليا، وما تجيزه الرقابة المصرية، وما قد تتعرض له الأفلام البريطانية كذلك من عسف رقابى فى مصر، وهو ما يعكس الفارق الحضارى بين مصر وبريطانيا. لقد انتصر الإبداع والفن فى بريطانيا على الكثير من الحواجز الرقابية الرسمية وغير الرسمية رغم أن العديد من الأفلام مازالت تتعرض لمقص الرقيب، ولكن لأسباب مختلفة عن الأسباب الرقابية المصرية التى تحذف على الفور ما تراه متعارضا مع الوضع السياسى والأخلاق والقيم السائدة والأعراف المحافظة، بل والهلع من مناقشة

الجنس، فى الوقت الذى تسمح فيه بالمئات من مشاهد العنف مادامت بعيدة عن الجنس والدين والسياسة.

هناك فى بريطانيا، وبعد مئات المعارك بين المخرجين وبين مجلس الرقابة، نجح صناع الأفلام رويدا رويدا فى التسلل إلى المناطق المحظورة واكتسبوا انتصارات جزئية سمحت بمناقشات تفصيلية حول الدين والسياسة، وتم تمرير العديد من المشاهد الجنسية التى كانت محظورة فى بداية القرن وحتى منتصفه تقريبا، وذلك بعدما تم الاتفاق على عملية التصنيف العمرى الذى يسمح بالعرض العام (G) أو (PG) أى بمصاحبة الآباء ثم (PG13) أى لأطفال أكثر من ١٣ عاما بمصاحبة الآباء، ثم (R) وهو ممنوع لأقل من ١٧ عاما إلا بمصاحبة الكبار. ثم (NC-17) وممنوع لأقل من ١٧ عاما. لكن المعركة الآن هى بين المنتجين ومجلس الرقابة حول درجة التصنيف؛ فكلما تصاعد التصنيف من (G) إلى (NC-17) يفتقد المنتج -عبر شباك التذاكر- جزءا من الجمهور لذا كان الصراع على إمكانية تخفيض التصنيف كلما أمكن، سواء بتخفيف بعض المشاهد عبر مقص الرقيب أو حذفها بالكامل حتى يحصل المنتج على قاعدة أكبر من المشاهدين، كما أن هناك العديد من الأفلام غير البريطانية هى التى تعرضت لذلك وقد تم منع بعضها من العرض نهائيا. ويحفل الكتاب بالعديد من النماذج الإيطالية التى تعرضت لعنت رقابى بريطانى مثل أفلام برتولوتشى وبازولينى، وهو نفس العنف الذى تعرض له المخرج البريطانى ستانلى كوبريك صاحب (البرتقالة الآلية) ١٩٧١.

وهنا يختلف المنتج المصرى عن المنتج البريطانى؛ ذلك أن استجلاب المشاهدين فى مصر والعالم العربى يأتى عن طريق لافتة للكبار فقط وهو ما يثير شهية المشاهد المكبوت على كل المستويات؛ حيث كان المنتج يسعد كثيرا -وإن أبدى غير ذلك- بأن يتم الصراع حول مشهد أو لقطة فى أحد الأفلام ثم يثير زوبعة إعلانية تخدمه فى الترويج للفيلم الذى تحاول الرقابة ذبحه أو منعه ثم يوافق أخيرا -وبعد مناقشة يسيرة-

على العرض "للكبار فقط" أى ممنوع لأقل من ستة عشر عاما. وقد حققت الأفلام التى حملت هذه اللافتة إيرادات ضخمة بالفعل... وهو الفارق بالقطع بين حضارتين.

إن كتاب ديوى ماثيوز "تحت مقص الرقيب" يثبت أن الرقابة -فى كل زمان ومكان، مهما حسنت النوايا، ومهما ارتدت من أقنعة- هى الرقابة... سيف للسلطة... ووصاية على المجتمع... وقيد صارم على الحرية...

على أبو شادى

مقدمة

اليوم تمتلك بريطانيا أقصى نظام صارم فى الرقابة على السينما فوق خريطة العالم الغربى. فمنذ بزوغ فن السينما فى مدخل القرن العشرين تشتمّ الطبقتان العليا والمتوسطة رائحة الخطر الحقيقى بفضل انبعاث ما نطلق عليه "الإثارة الجديدة"، هذه الرائحة التى استمرت حتى يومنا هذا، حيث ما زال الجنس والعنف على الشاشة يلقيان معاملة متحفظة، وفى الوقت الذى واصلت فيه مجموعة قوانين السياسة البريطانية دعمها لذلك التحفظ، فإن الشعب على الجانب الآخر قد فتح أحضانه على مصراعيها للأفلام.

ارتدت الرقابة منذ مولدها وحتى يومنا هذا وجوها متنوعة تتماشى مع الأعراف الاجتماعية اليومية، وقد اكتسبت حرية أكبر بمعدل بطىء، لكنها دائما تظل خاضعة لتأثير ما أسماه المؤرخ جوفرى بيرسون Geoffrey Pearson "التخوفات المشروعة". إن الرقابة من وجهة نظر الثقافة الباحثة عن التنقية والتخلص من الشوائب تقع فى لب العرف الإنجليزى. فنحن كنا ومازلنا مجتمعا قمعيا بطبعه. منذ أكثر من قرنين من الزمان حرّم قضاة لندن ممارسة بعض الألعاب مثل لعبة البولو خارج الحانات. وبعد مرور خمسين عاما اعتبروا الموسيقيين المتجولين ولاعبى كرة القدم والباعة الجائلين فى الشوارع خارجين عن القانون وممنوع وجودهم فى الطريق. وفى عام ١٨٧٠ تلقّت قاعات الموسيقى تهديدات بسحب تراخيصها، لو تضمنت عروض العاملين هناك فقرات تهاجم القضاة ورجال الشرطة أو السياسيين. وبعد ستة عشر عاما من مولد فن السينما عام ١٨٩٦ وقع هو الآخر فى الشرك نفسه.

لكن ممارسة الرقابة -كوسائل لحجب ما لا نريد أن نشاهده ومحوه- لم تكن انتقاما ثأريا تعسفيا ضد الأصوات الناضجة قبل أوانها. الحقيقة أنها عملية منظمة تختار ضحاياها بعناية. إن اتجاهات الرقابة وقوتها تقاس بشعبية الوسيط الجديد. بالتالى وقعت السينما تحت مقص الرقيب فى بريطانيا أكثر من أى وسائط أخرى، إلى أن حل التليفزيون محل السينما ليصبح أضخم وسيط إعلامى أساسى فى الخمسينيات. منذ هذا الوقت أخذت الرقابة على السينما هدنة حتى ظهر خليفتها التالى وهو الڤيديو، الذى أثبت أنه حصد شعبية كبرى فى الثمانينيات، وإذا بكشافات الرقابة تعود لتسلط مقصاتها على السينما مرة أخرى. إذا كيف علينا أن نتقبل هذه المداخلة النشطة فى فن السينما، الذى أسماه المخرج الإيطالى فديريكو فيللينى Feder-ico Fellini "إلهة الإلهام العاشرة"؟

يوما ما لاحظ الروائى الإنجليزى تشارلز ديكنز Charles Dickens أن البريطانيين يملكون طبائع كسولة؛ لأننا "اعتدنا الارتضاء كأشخاص بالعقول الضعيفة البائسة التى نقع فى براثنها". بعيدا عن التساؤلات المتعلقة بالشخصية القومية، علينا أن نكون أكثر تحديدا، ونعترف بأن إخلاصنا للسينما المقيدة من داخلها يتضاعف ويكبر، بسبب البنية العنيدة لمنظومة الطبقية التى تطالب بأن يكون "هؤلاء" بمعزل "عنا".

أشار المؤرخ الإنجليزى إيه. جى. بى. تايلور A. J. P. Taylor إلى أن الذهاب إلى السينما كان "العادة الأساسية" فى العصر الإدواردى (نسبة إلى الملك إدوارد السابع الذى حكم بريطانيا منذ عام ١٩٠١ حتى ١٩١٠)، ومع ذلك "كانت طبقة المثقفين والمتعلمين العليا لا ترى فى فن السينما إلا السوقية ونهاية عهود إنجلترا القديمة". الخوف من توالى تأثيرات هذا الوسيط الجماهيرى على جموع المشاهدين لم يفارقنا أبدا. والمحتمل أن الكيان السياسى كان يؤمن من داخله بأن الطبقة العاملة سوف تثور لو مُنحت الفرصة لتشاهد الأفلام الدعائية الروسية مثل "المدرعة بوتمكين / Battleship Potemkin" ١٩٢٥ إخراج الروسى سيرجى إيزنشتاين Sergei Eisenstein، من هنا

كان الحرص المتواصل المجتهد لإخضاع هذا النوع من الأفلام إلى الرقابة طوال سنوات العشرينيات من القرن الماضي. وقد وقفت الرقابة فى الخمسينيات على نفس الموقف السابق، عندما اقتنعت هى الأخرى أن ملكية الطبقة المتوسطة ستلقى مصير الدمار لو سمحوا لشباب الطبقة العاملة أن يشهدوا -وبالتالى يقلدوا ويتفاخروا- بالملابس الجلدية التى كان يرتديها مارلون براندو Marlon Brando، بصفته قائد السرب الثائر فى الفيلم الأمريكى "البرى / The Wild One" ١٩٥٣ إخراج الأمريكى لازلو بينديك Laslo Benedek. لهذا حرصت الرقابة على السينما -كما تحرص إلى الآن- ألاَّ يحكمها المضمون الفعلى للأفلام؛ بل إنها تهتم أكثر بتأثيرها. من هنا أصبحت قاعدة الرقابة الأطول عمرا سرا وعلنا هى: كلما زاد عدد الجمهور، تضاءلت آثار وإيحاءات كتلة المقاومة الأخلاقية.

لكن الخوف من العواقب السياسية وضع فى الحسبان أيضا إبقاء الرقابة على السينما مختفية فى طى السرية والكتمان. كان هذا هو المبدأ المأثور الذى يتجلى بصفة خاصة أثناء سنوات الحرب الدفينة، عندما يحرَم أى فيلم -أُنتج أو لم يُنتج بعد ويتناول التقديم المنظم الدقيق للطبقات العمالية- من التصريح بالعرض العام؛ بسبب الخوف من تدمير الأوضاع الاجتماعية الحالية الهشة بما يكفى. ومن أجل التعتيم على هذا التوجه كان لزاما أن يفرض الصمت على الأعمال التى وقعت تحت مقصلة مقص الرقيب. ومن حسن حظ الرقباء أن مروجى صناعة السينما الجدد قد تواطأوا وتآمروا على الاتفاقية غير المعلنة؛ لأنهم كانوا يريدون أن يكتسبوا أمارات الاحترام، والتى بدونها لن يتمكنوا من كسب المساندة الحيوية من مستهلكى الطبقة المتوسطة. وبمجرد أن توجهت الصناعة نحو نظام الدعم والمؤازرة المتبادل، كان لا بد أن يقوَى الموزعون وأصحاب دور العرض هذه الشوكة؛ لأن التخلى عن شراكة الفريقين لن يجنى -كما حدث أحيانا- إلا المذلة والسخرية على رءوسهم، وبالتالى على الرقباء الحقيقيين. من هنا يمكن أن تُقاس قوى هذا النظام الفاحص بقابليتها الحالية فى مقاومة العرض

والاختبار، ومن ثَمَّ مازالت الرقابة على السينما فى بريطانيا باقية فى مقعدها السرى. اليوم يمكننا أن نكتشف خضوع فيلم إلى مقص الرقيب، لكن الرقباء ليسوا مجبرين أن يكشفوا عن كم المشاهد التى بتروها أو أسباب إقدامهم على ذلك.

بناء عليه لم يكن مفاجئا هذا الاعتماد الكهنوتى للرقباء على الغموض الذى امتد تأثيره أيضا إلى محتويات هذا الكتاب. كان يجب الاعتراف من البداية -ورغم كل شىء- بأن أول صعوبة واجهتنى فى هذا المسح لتاريخ الرقابة فى بريطانيا لم تكن بسبب الرقباء البريطانيين، لكنها نتجت عن انفجار قنابل القوات الجوية الألمانية التى دمرت مكاتب المجلس البريطانى لرقباء السينما أو المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام BBFC فى عام ١٩٤١، مع جميع الأوراق -تقريبا- التى تتناول تقارير فحص الأفلام المستقلة قبل هذا التاريخ. نتج عن ذلك أن تعاملات المجلس مع أفلام ما قبل الحرب العالمية الثانية -كما وصفناها هنا- راحت تعتمد غالبا على مصادر من خارج هيئة المجلس البريطانى لرقباء السينما.

العقبة الثانية كانت قابعة بحزم على باب المجلس البريطانى لرقباء السينما نفسه، وإصرار رئيس الرقباء على أن أوراق فحص المجلس التى تحمل تاريخا بعد عام ١٩٧٥ لا بد أن تبقى سرا لاحتياج "الفاحصين" إلى السرية. ورغم المساعدة الجديرة بالاعتبار التى قدمها جيمس فيرمان James Ferman المدير الحالى للمجلس، فإن إحساسا قد انتابنى بأن هذا التاريخ لا بد سيكون ناقصا بدون مشاركة رقباء آخرين ممن قاموا برقابة الأفلام منذ هذا التاريخ المبتور. ومن أجل رسم أكمل صورة ممكنة عن الاتجاهات والمواقف تجاه السيطرة على السينما وفحواها أجريتُ لقاءات مع رقباء قاموا بفحص أفلام منذ عام ١٩٦٩ وحتى وقتنا الحالى. ومع أنهم أبدوا استعدادا ليتكلموا بحرية على المكشوف، فقد جاءت كلماتهم فى هذا الكتاب خالية من أسمائهم.

المؤكد أن إجراء هذا الاختبار على منطقة التلاقى بين السياسيين والسينما -حيث توجد الرقابة- قد أحيط بحواجز مصنوعة عن قصد. وحتى يتم التركيز على الوسائل التى أُجريت على تغيير الأفلام والسيناريوهات لتنال موافقة الرقباء شددت رحالى وتوسعت أكثر فى المواقف العامة داخل أعماق عالم السينما، والتى لعبت دورها فى إصدار قرار بإنجاز هذا الفيلم أمام قرار بحرمان الآخر من مجرد رؤية الأستوديو نهائيا. وبعيدا عن الإرشادات والتحريضات الخارجية، حاولت السماح لطبيعة الرقابة على السينما البريطانية بالتعبير عن نفسها فى لعب دور المرشد لمحتويات هذا الكتاب.

لقد أفاض رقباء السينما البريطانيون فى مد شباكهم على اتساعها، وحجزوا على أفلام بى B Movies قليلة التكلفة المنسية، ومعها الأفلام الجنسية، والتسجيلية الجافة مع الأفلام الكلاسيكية على حد سواء. وهو ما دفعنى للتعامل مع الأفلام بعيدا عن حدود التقيد بجدارتها السينمائية، وإنما تبعا لرد الفعل الذى أحدثته، أو فى المقابل تبعا لتراجع ردود الأفعال التى أثارتها بفضل الرقيب السينمائى، وهو ما يعنى ضرورة إعادة بعض موضوعات الأفلام مثل الجنس فى بدايات السينما داخل سياق الكتاب إلى أصولها على المستوى الزمنى.

فرض جوهر طبيعة الرقابة فى هذا البلد حقيقة أن يكون تاريخ الرقابة هو أيضا تاريخا للرقباء. لقد تعرض تأثير هؤلاء الرقباء الأفراد إلى موجات الجزر والمد؛ حيث شهد مناطق قوة أثناء الثلاثينيات والثمانينيات بصفة خاصة، عندما أصبح نظام الرقابة متمركزا تحت قبضة مشددة لدرجة تحوُّله إلى ذراع الحكومة. فى هذه الأثناء ظهرت شخصية بعض الرقباء أمثال سير ويليام جوينسون - هيكس Sir William Joynson - Hicks معادى السامية ووزير الداخلية، الذى حظر عرض فيلم "المدرعة بوتمكين" ١٩٢٥ إخراج سيرجى إيزنشتاين، أو جيمس فيرمان James Ferman الذى

يشغل حاليا منصب مدير المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام، الذى وصف نفسه أنه "أفضل مؤمن بالنسوية من النساء"، وقد قاما بالتأثير على السياسة مثلما قاما بالتأثير على أسلوب الرقابة. لكن هذا لا يعنى القول بأن النظام كان موحدا متناغما: فالعكس هو الصحيح، كانت هناك مصادر متفاوتة للتدخل مع تغيير فى طاقم العاملين من الخارج ضمن منظومة الرقابة على السينما البريطانية، التى تتعامل من خلال لزمات متكررة تدور فى دائرة مغلقة. لقد رحل الكثيرون إلى الصفوف الأمامية بشكل مؤثر حتى إن وجودهم لم يعد يحتمل التجاهل، وفى مقابل هؤلاء يوجد أشخاص لهم مكانة توضع فى الاعتبار، وأصحاب أصوات متعقلة تستحق الإنصات.

إن هدفى الشخصى من تأليف هذا الكتاب على وجه العموم هو إلقاء بعض الضوء -نحن فى أمس الحاجة إليه- داخل الأمور المظلمة والأهداف الغامضة للرقابة على السينما البريطانية. بدأت هذا المشروع وكُلِّى إيمان بأن النظام المركزى للرقابة المفوض بالقرارات لم يكن ثمنا باهظا لأبذله من أجل حماية هؤلاء البراعم من إدراك الأمور بطريقتهم الخاصة. ومع ذلك، وبعد نظرة طويلة للواقع الحالى، يساورنى الشك فى قيمة ما فعلت. مثل بقية وسائل الإعلام من الكتب والمسرح والفنون المرئية، لا بد أن تجد السينما جمهورها فى السوق بدون تدخلات، لا بد أن تتحول إلى مجرد موضوع فى عينى قوانين هذا البلد. وبينما لا تتناغم هذه القوانين مع هوى كل إنسان، فهى على الأقل متاحة للمناقشة العامة.

يقينى أن إلغاء حالة الوسطية الرسمية المعترف بها بين السينما والجمهور لن تفوز بمساندة صناعة السينما البريطانية، طالما أنها تشجع على إثارة قضايا المحاكم، لكن بمجرد أن تستقر الأفلام فى منظومة ديموقراطية متفق عليها تحت مظلة سيادة القانون يمكنها هنا أن تتحرر من تساؤل النزاع الأزلى حول أحقيتها فى العرض أو وقوعها تحت طائلة الحظر، مما يؤدى إلى مناقشة أكثر ملاءمة وجماهيرية عن مدى

جدارتها بالعرض من عدمه. وقد أوضح كاتب المقالات الإنجليزى وليام هازليت William Hazlitt رأيه كمدافع عن المسرح، عندما تعرض هذا الوسيط إلى هجوم بسبب بداهته ومباشرته المطلقة وقال: "إن خشبة المسرح لا تنقِّى السلوكيات فقط، بل إنها أفضل معلِّم للأخلاقيات؛ لأنها أكثر الصور صدقا ووضوحا فى الحياة". لقد نجحت شاشة السينما فى مطالبتها بآفاق العالمية، وعليها الآن أن تطالب بالحرية ذاتها كما فعلت من قبل.

شكر واجب

لا يمكن تدوين التاريخ فى بريطانيا دون الرجوع إلى أعمال مختلف الدارسين
والمعلقين. فى ساحة الرقابة على السينما سنجد أن الاعتماد على الأساس الذى بناه
الآخرون يحمل مصداقية مضاعفة، وأنا أدين بالفضل الأول لكتابات أنيت كون An-
nette Kuhn، جيمس سى. روبرتسون James C. Robertson، جيفرى ريتشاردز Jef-
frey Richards، جيريمى كروفت Jeremy Croft، نيكولاس بروناى Nicholas Pronay،
ديريك هيل Derek Hill، بول أوهوجنز Paul O'Higgins، ألكسندر ووكر Alexander
Walker.

على مدى الزمن الطويل لحمل هذا المشروع وميلاده من البداية إلى النهاية وأنا
أقر بالعرفان لتشجيع مارينا وارنر Marina Warner ونصيحتها. منذ ذلك الوقت وأنا
أنهل من نتاج الحوارات المسهبة المثمرة مع فيليب دود Philip Dodd ونِل نورمان Neil
Norman، كما تملؤنى مشاعر الامتنان بصفة خاصة تجاه مارك كيرمود Mark
Kermode لفحصه ومراجعته الفصول الثلاثة الأخيرة من الكتاب، واستعداده المتواصل
لمناقشة النقاط الدقيقة المتعلقة بالرقابة على السينما، مهما كان بعيدا أو قريبا من بيته.

كما أهدى عميق شكرى إلى كيرى كولر Kerry Kohler، رينى إير Rene Eyre،
تونى موريس Tony Morris، ريتشارد سترينج Richard Strange، تيم راينر Tim
Rayner، تيكر وكريسى بلانت Ticker and Chrissie Blunt، جودى بريكل Judy Brea-
kell لاستخدام كتبهم ومساعدتهم لى بإمدادى بالمخطوط الأصلى. ولا يفوتنى أن أوجه

شكرا خاصا إلى جورج ميلى George Melly، فيليب فرينش Philip French، كيفين براونلو Kevin Brownlow، ستيفن وولى Stephen Woolley، نيجل فلويد Nigel Floyd، بيت دين Pete Dean، آلان برايس Alan Bryce والراحل ديريك جارمان Derek Jarman، لإبداء استعدادهم للتحاور ولإرشادى إلى طريق الشذرات المفقودة داخل الرقابة.

وأود أيضا أن أشكر جيمس فريمان James Freman مدير المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام لمنحى هذه الحوارات المطولة، كما أشكر سكرتيرته زاندرا بارى Xandra Barry على استجابتها الفورية لمطالبى المستمرة من أجل فحص الحقائق ذات الأوجه المتعددة والحقيقة ذات الوجه الواحد. كما أبعث بجزيل الشكر إلى نائبة الرئيس مارجريت فورد Margaret Ford والرقيب الرئيسى جاى فيلبس Guy Phelps على ما قدماه من شروحات تفسيرية لنظام الرقابة، كما أدين بالولاء أيضا إلى بيتى بالمر Betty Palmer شريكتى فى تحرير هذا الكتاب.

ولا يسعنى إلا تقديم شكر لا يُعد ولا يُحصى إلى هؤلاء الرقباء الذين قبلوا إجراء الحوارات؛ فبدون تعليقاتهم كان من الممكن أن يتوقف هذا الكتاب عند حدود عام ١٩٧٥، علما بأن هذه الرؤى قد قُدمت وهى تحمل مخاطرة كبيرة على وظائفهم ومصادر رزقهم. أتمنى أن يعكس هذا الكتاب إيمانهم الجماعى بأن الرقابة على السينما فى بريطانيا لا بد أن تنفتح على الجمهور أكثر وأكثر.

كما أحمل طوقا من الجميل حول عنقى إلى الناشر الخاص بأعمالى جوناثان برنهام Jonathan Burnham فى دار شاتو آند ويندوس Chatto & Windus. لقد أعاننى إحساسه بالتنظيم على إنجاز شكل كتاب يعتمد على البنية المرتبة زمنيا، مثلما أنقذتنى عينه الصائبة المنوعة من الوقوع فى دروب التناقضات من الإحراج مرات عديدة من الصعب حصرها. وقد استفدت أيضا من المحررة روينا سكيلتون – والاس Rowena

Skelton - Wallace التى تمتلك هى الأخرى عينا نشطة مثابرة، لكن الأهم من ذلك أن أشكر لها حماسها الذى انتقل إلىّ بالعدوى، فى الأوقات التى تعرّض فيها الفضول داخلى إلى غواية الكسل.

وأشكر صبر بيجى سادلر Peggy Sadler وموهبتها حيث رفع تصميمها لكتابى من سماء آمالى، ولا أنسى الساعات الطويلة التى انقضت فى البحث عن الصور داخل أرشيف رونالد جرانت Ronald Grant.

حِمْل ضخم من العرفان بالجميل أتوجه به إلى بيتر ديوى ماثيوز Peter Dewe Mathews، لأسلوبه الكريم المتوهج فى المكالمات التى حملت مشاعر حب الأخوة.

وأخيرا، وقبل كل هؤلاء، أود أن أشكر لويزا باك Louisa Buck، ويا ليتنى أرد معروفها؛ لأنها تحملت سؤالى الذى لم يتوقف أبدا: "هل يمكنكِ مراجعة هذا؟"، حتى أصبحت هذه العبارة هى العلامة المؤكدة على استمرار وجودى على قيد الحياة على مدى سنوات طويلة.

(١)

بريدجيت تقدم السَّلَطَة بدون ملابس

أول فيلم وقع تحت مقص الرقيب فى بريطانيا لم يكن يضم نجما، بل إنه لا يتفاخر بطاقم تمثيل ينتمى إلى البشر. فقد لعبت دور البطولة فيه قطعة جبن، وبالتحديد شريحة من جبن ستيلتون الإنجليزية الشهيرة Cheese Stilton لو شئنا الدقة. لقد تم تصوير قطعة الجبن الممتلئة بالعروق الزرقاء من خلال مايكروسكوب، على يد المنتج والموزع الإنجليزى / الأمريكى تشارلز يوربان Charles Urban رائد السينما والألوان فى عام ١٨٩٨. مع ذلك، مشهد تحديق الزبائن بحِيرة للحركة الجرثومية داخل الجبن، والتى تضخمت أكثر من مئات المرات على الشاشة التى تماثل حجم الحائط، أوعز للقائمين على صناعة الجبن بإنجلترا بالقيام باحتجاج قاسٍ ضد هذا المشهد، حتى تم بتر هذه الثوانى التسعين التى استغرقها المشهد من الفيلم بالفعل.

لم تكن هذه الدراما الواقعية هى ما اعتاد على مشاهدته متفرجو السينما الأوائل. ولم يتجاوز النجاح التجارى الساحق لفيلم "فتاة تتسلق الشجرة / Girl Climbing a Tree" ١٨٩٦، الذى استغرق زمن عرضه أقل من دقيقتين، إلا فيلم "كيف تقدم بريدجيت السَّلَطَة بدون ملابس / How Bridget Served the Salad Undressed" إخراج الأمريكى هارولد بودين Harold Beaudine، والذى قُدم فى العام التالى واستغرق زمن عرضه تسعين ثانية. وقد وصفت هذه الحكاية البسيطة فى كتب وصف الحياة فى عقد التسعينيات من القرن التاسع عشر بصفتها "قصة قديمة وشعبيتها لا

تنقطع". فقد أحضرت النادلة بريدجيت السَّلَطَة بعدما تخففَّت من ثيابها بشكل يصعب السماح به فى مجتمع محافظ.

مع ذلك تسبب المخرج الأمريكي المولد تشارلز يوربان فى وضع أول فيلم بريطانى تحت سلطة الرقابة. كان يوربان يدير مصالح المخترع الأمريكى توماس إديسون Thomas Edison. بعد اختراع الجراموفون والمصباح الكهربائى، اخترع إديسون أو كما يطلقون عليه "ساحر مينلو بارك / the wizard of Menlo Park" فى نيوجيرسى بكاليفورنيا الكينتوسكوب Kinetoscope، أو آلة البيب شو Peepshow، أى صندوق الفرجة الأشبه بصندوق الدنيا وذلك فى عام ١٨٩١. وفى خلال عقد من الزمان احتجب استخدام صناديق الفرجة بعد ظهور الفيلم المعروض على الشاشة الكبيرة. لكن هذا لم يحدث قبل تلويث سمعة بدايات السينما بوصمة لا تمحى ووصفها بالرخيصة والرديئة. لم يكن ذلك بسبب محتوى الأفلام القصيرة الذى شاهده الجمهور عبر صندوق الفرجة مثل "انتبه زوجى قادم / Beware My Husband Comes" و"الحب فى أرجوحة / Love in a Hammock"، أو بسبب الفيلم الأشهر "ماذا رأى الخادم / What the Butler Saw". إن جميع هذه الأفلام لم تحرض على إثارة سخط الكنيسة الإدواردية والمحاكم، وإنما كان الشىء المستفز فى هذه السيناريوهات الصغيرة هو عناوينها؛ ثم التصق الاسم السيئ بهذا الاختراع بسبب مشاهدى صناديق الفرجة.

إنها الطبقات العاملة التى ظهرت واقترنت بالصناديق السوداء الصغيرة، لترى مزيدا من الأفلام مثل "ماذا فعل القسيس بحق / What the Curate Really Did" ١٩٠٥ إخراج الإنجليزى لوين فيتزهامون Lewin Fitzhamon. وقد خلق استمتاعهم الواضح مزيجا من الحقد والنفور بين الطبقات العليا. وعلى الجانب الآخر لم يملك "أصحاب الطبقة الأرقى" حيلا كثيرة لكبح جماح هذه الآلة ذات الجاذبية الجماهيرية الكبرى. إن قوة تأثير هذا الاختراع وضعته فى فضاء شرعى وقانونى؛ حيث لم يكن أصحاب آلات العرض فى الحدائق والملاهى ورواقات التسلية فى حاجة إلى ترخيص

لتشغيل آلات الكينتوسكوب. لكن الأهم من ذلك أنها أصبحت منفذا أدى إلى الاختراع السينمائى العظيم الآخر فى ذلك الوقت، وهو الفيلم المعروض على الشاشة الكبيرة.

انتابت قوى المجتمع حالة من النفور، واجتمعت المجالس المحلية فى بريطانيا الإدواردية لتعلن استياءها من تضاؤل السيطرة على هذه الصناعة الوليدة الجديدة. مع بدايات عام ١٩٠٩ بلغ الإحباط قمة الغليان؛ فقد تلقى وزير الداخلية وابلا من الهجوم الشديد، ووصله سيل من الالتماسات أصدرتها الكيانات المحلية الساخطة. وتحولت الصرخة المحتشدة إلى قضية تتعلق بالأمن العام، واعتبروا أن الأماكن التى تبيح مشاهدة الكينتوسكوب والسيلولويد القابل للاحتراق تحتوى على مخاطر اشتعال النيران، ومن ثم لا بد من إخضاعها للسلطة الرسمية. واستجابت الحكومة بإصدار قانون السينماتوجراف لعام ١٩٠٩، الذى استثمرته السلطات المحلية لاستخدام سلطة منح أو سحب التراخيص للمواقع المفتوحة التى تعرض صندوق الفرجة، وكذلك الأماكن التى أنشئت خصيصا لهذا الغرض. لكن تحت عباءة الأمان أصبح الطريق متاحا لتسلل الرقابة.

أصبح الأمن العام هو حصان طروادة الذى بسطوا من خلاله عددا لا يحصى من القيود تحت ستار قوانين التراخيص السينمائية الجديدة. ولم يمر وقت طويل حتى اجتمعت المجالس مع السلطات المحلية الأخرى مثل القضاة ورجال الشرطة، لا ليتمكنوا من تحديد عدد الأفلام التى يجب أن تُعرض فقط، وإنما امتد نفوذهم أيضا للتدخل فيما يجب أن يُعرض، استنادا إلى مصادر ديموقراطية مشكوك فى أمرها، ومن ثَمَّ انقلب نظام التراخيص السينمائية إلى مؤسسة قانونية فريدة للرقابة على السينما فى بريطانيا، وهى التى استمرت حتى يومنا هذا.

الحقيقة أن تمرير قانون السينماتوجراف أو قانون السينما لعام ١٩٠٩ هو الثمن الذى اضطرت السينما لتكبُّده حتى تحقق نجاحها المنطلق سريعا. فى عام ١٩٠٩ تم

اقتران هذا النجاح بهالة جديدة من الاحترام؛ وقد أصبح ذلك هو الأمر الواقع الجديد الذى حوّل السينما إلى هدف للتوجهات البيروقراطية. فالمراحل التى شهدت نشأة ونمو فن السينما، والتحول من تسلية الرجل العامل لقطع وقت الفراغ إلى عملية إعادة إبداع وبعث للطبقة المتوسطة، أزاح الستار عن المواقف التى توارت خلف الرقابة فى سنواتها الأولى، والتى أدت إلى تأسيس أولى خطواتها القانونية للاحتفاظ بكيانها.

مع دخول القرن الجديد انجرف العاملون بعيدا عن صفوف آلات صندوق الفرجة، واحتشدوا سويا داخل المحلات التى غيرت معالمها لتستقبل عرض الأفلام الأولى، التى تضمنت طوفان الأمواج أو القطارات السريعة التى تتجه نحو المتفرجين من الشاشة الكبيرة الجديدة. لم تتمتع أماكن اللهو الرخيصة هذه بأثاث وتجهيزات تتضمن أضواء جانبية خفيفة؛ أى أن الأفلام كانت تُعرض فى الظلام الدامس. من أجل مقاومة تقارير سوء السلوك المتفشية بين حشود الجماهير -والتى أعلنت عن نفسها على الفور عبر الصحف المعاصرة لهذه الحقبة الزمنية- دس الكثير من مالكى أماكن اللهو والعروض الرخيصة عروضا سينمائية تقام فى وضح النهار لجمهورهم. تكمن الفكرة وراء هذه التدخلات المبكرة فى أنه لو كانت الشاشة متمركزة فى خلوة مظلمة، تظل بقية الغرفة مكشوفة بفضل نفاذ الإضاءة القوية الكاملة. لكن فرض تطبيق الأخلاق على الجمهور لم يؤت ثماره. نسمع هنا شكوى أحد العارضين وهو يقول: "لقد جربت الضوء والقاعات المظلمة، ووجدت أن المواطنين يفضلون الاختيار الثانى، خاصة ثنائيات الشباب التى تحب مشاهدة الفيلم مع الاستمتاع بالملاطفة والغزل فى الوقت نفسه. واكتشفت أننى فقدت جميع محبى الغزل والمرح تقريبا، وهم فى الحقيقة الشريحة الكبرى لزبائنى الدائمين، والسبب هو تبنى فكرة الإضاءة، وعلى الفور عدت إلى العروض المظلمة كما كنت".

لو شعر مصلحو الأخلاق المعاصرون بالقلق من إمكانية أن تصبح السينما الموقع الشعبى للذات الشباب، لكان على هؤلاء الإدواردين أن يبدوا اهتماما أكبر بالمخاطر

الصحية المنتشرة فى دور العرض. لقد اعتاد بعض رواد السينما فى هذه الفترة أن تصيبهم الصور المتحركة التى كانوا يروحون بها عن أنفسهم بداء التشبث بمقاعدهم، وهى التى راحوا يفضلونها عن تكلفة أنفسهم مشقة الذهاب إلى دورة المياه خارج القاعة. والنتيجة أن روائح البول والعفن قد فاحت من عدد كبير من دور اللهو السينمائية.

على الجانب الآخر تصاعدت حدة القلق داخل المصلحين الأخلاقيين من هذا الوحش السينمائى، الذى يضاهى حجم الحائط ويعرض صوره على جدارها. وأجمع مؤيدو المذهب الأخلاقى فوق ضفتى المحيط الأطلنطى على أن تردى الأوضاع قد ساء بشكل لا يمكن السكوت عليه. وقد أورد تقرير الصحافى هيربرت إس. ستون Herbert S. Stone فى جريدة شيكاغو Chicago عن الفيلم الأمريكى "القبلة / The Kiss" ١٨٩٦ إخراج الأمريكى وليام هيز William Heise، أنه "لا أحد من المشاركين فى الفيلم يمتلك أى جاذبية جسدية، وأن الحشائش المتمددة على شفاه كل منهم من الصعب أن تُحتمل...". وبالغ فى تصور نسب هذا المارد الضخم، وأكد على مدى تقزز هذا الفيلم ثلاث مرات. وتطوع الصحافى "بمكالمة الشرطة ليتدخلوا فى الأمر".

زاد حجم الشاشة يزاد معها هوس المخرجين وجمهورهم. ليشاهدوا كيف سيبدو أى شىء وكل شىء بمجرد تثبيته أمام كاميرا. وغالبا ما أثمر هذا الفضول البرىء عن نتائج هائلة؛ جاء على لسان أحد المسئولين عن العرض أن الذوق المعاصر اتجه إلى "كل ما هو مثير وقوى" ويمكن رؤية كل ما يقوم به الإنسان بالتفاصيل الدموية المؤلمة، مثل عمليات الهجوم على الحيوانات متضمنة الثيران والثعالب واجتماع أسدين على قتل فيل. حتى ألهم الفضول السينمائى مخرجا أوروبيا بإجبار حصان على تسلق جرف، حتى يتمكن من تصوير نتائج اصطدام هذا الحيوان بالصخور القابعة أسفل. ومع ذلك، كل ما تم استخلاصه من تصرفات مواطنى العصر الإدواردى تجاه حقوق

الحيوانات عبر هذه الأفلام مجتمعة هو موت الفيل الذى تكفل وحده بإثارة الانتباه لظهور التعليقات المستنكرة. كل هذا لأن مواطنا من بلدة بيرنلى Burnley فى إنجلترا لم يؤيد "رقص المواطنين حول الجثة".

لهذا لم يكن مدهشا أيضا امتلاك هذا الفيلم الذى أشعل فتيل الاعتراض أصولا ومصادر أخرى فى هذه الحقبة. كان تنفيذ الحكم بالإعدام منتشرا بالفعل فى الحياة الواقعية، ومن المواقف المفضلة الخاصة فى ذاكرة الجمهور لحظة قطع رأس نصف دستة من عصابة قُطاع الطرق بواسطة الجيش الصينى خارج حدود ماكدين Mukdin العاصمة القديمة لمانشوريا Manchuria، وهو ما كان يُعرض فى البرنامج الذى صوَّر أيضا شنق لص ماشية وسط الحشود الضخمة فى ولاية ميسورى Missouri بأمريكا America. على الجانب الآخر تم سحب اللقطات الإخبارية التى تصور تنفيذ حكم المقصلة على أربعة فرنسيين فى مدينة بيتون Bethune الفرنسية، وهو ما يُعتبر أول نموذج رسمى لظهور الرقابة على السينما فى فرنسا عام ١٩٠٩.

استمر نزيف تراجع الذوق العام حتى بلغ سماء الحبكات الميلودرامية للأفلام الروائية القصيرة، من اللحظة التى بدأوا إنتاجها بعد بداية القرن. هل يختبىء غرض برىء وراء ذلك أو لا، لا أحد يستطيع الجزم لو أن هذه الأفلام يوافق عليها رقباء عصرنا الحالى. التقط خطاب مرسل إلى الصحيفة الإنجليزية كينيماتوجراف ولانترن ويكلى Kinematograph & Lantern Weekly مثالا وقحا على وجه التحديد من قلب الحبكة المبتذلة للفيلم الأمريكى "اليد السوداء / The Black Hand" ١٩٠٨ إخراج الأمريكى والاس ماكتشيون Wallace McCutcheon": اثنان من الأوغاد يدخلان حجرة نوم حيث ينام طفل صغير فى مهده بينما تنشغل الأم بالحياكة. نرى هذين الرجلين وهما يأخذان الصغير من فراشه، ويربطان حبلا حول عنقه، ويمرران بقية الحبل ليلتف حول جسد خنزير خلف الباب. وإذا بهما يجذبان الصغير من رقبته حتى أصبحت قدماه على بعد قدمين أو ثلاثة من الأرض، بينما الأم مازالت منشغلة بعيدا".

وعلى حين شاع هذا العنف المجانى فى بدايات السينما، كان العرى فى المقابل أمرا نادر الحدوث. وهناك أمثلة على الأفلام الفرنسية المبكرة الأولى فى هذا الإطار، مثل فيلم المخرج الفرنسى جورج ميلييه George Melies بعنوان "الحمام/ – Le Tub" ١٩٠١، بالإضافة إلى الكثير من الأفلام الجريئة للرقص الشرقى، وقد شاهد الأديب الروسى أنطون تشيكوف Anton Chekov واحدا منها عند زيارته لباريس فى عام ١٨٩٧، حيث ندر وجود نوعية هذه الأفلام فى بريطانيا. ومع ذلك استمرت صناعة السينما تقدم أعمالا بريطانية فاترة ماسخة، شكلت تنويعات على توجهات أفلام ميلييه التى نرى فيها البعض يتجرد من ملابسه.

ورغم المحتوى البرىء لهذه الأفلام، فإن هذه الأعمال المبكرة نجحت فى انتهاك أحاسيس هشة مفككة؛ ففى عام ١٨٩٩ أقيمت دعوى قضائية بسبب اتفاق قسيس مع أحد عارضى السينما المتجولين على إقامة عرض سينمائى لمريديه من الإبراشيين فى قاعة الكنيسة المحلية. ثم اعترض القسيس على عرض فيلم بعنوان "مغازلة / Court-ship"، نرى فيه سيدة قوية تجلس على أريكة فى الحديقة العامة، بينما يمر رجل له شارب مبروم ويحاول التسلل من وراء ظهرها ليطبع قبلة على عنقها. وقد حكم القاضى بأنه من حق القسيس الامتناع عن دفع أجر المسئول عن العرض السينمائى.

فى السنوات التى أدت إلى ظهور القانون المهم عام ١٩٠٩، أخذ القساوسة والمعلمون مع حركات الإصلاح الأخلاقى وبعض أصحاب العقليات المحافظة على أخلاق وقيم الشعب، أخذوا على عاتقهم لعب دور نُسب فيما بعد إلى السلطات المحلية. ونصّب رجال الدين بصفة خاصة من أنفسهم لعنة تحل على وجود عارضى الأفلام السينمائية، وهو ما اكتشفه الرائد السينمائى والمخرج البريطانى سيسيل هيبوورث Cecil Hep-worth بنفسه فى أيام كفاحه الأولى أثناء عمله عارضا سينمائيا متجولا. إنه يصف كيف احتج أحد القساوسة القدامى على الفيلم الشهير "الرقصة اللولبية / Serpentine

Dance" ١٨٩٧بطولة الراقـصـة والممـثلة الأمـريكيـة لوى فـولر Loie Fuller. ورفض هيـبوورث التـخلى عن أفـضل أفـلامـه: "كان هـذا هـو الفـيلم الأخـيـر، وهـذه هـى البكرة الوحـيـدة منه. لم أجـد أى مـعنى للتـخلص من هذا الموقف إلا بعرضـه فى الظلام، ولم أتصـور أن الجـمـهـور سيـحـتـشد لرؤيته". لـم يغب هـذا الحل الذى لجـأ إليـه المخـرج عن أذهان مخرجى المستقبل فى محاولاتهم للالتفاف حول الرقيب. لقد أعلنت عن قدوم فيلم "رقصة سالومى أمام هيرود / Salome Dancing Before Herod". فطغت السعادة على الجـمـيع. "لقـد توهـم القـسـيس بصـفة خـاصـة أنهـا فكرة طيـبة لتقـديم لمسـة من تاريخ الإنجيل فى محفل عام للتسلية".

لعلى أضـيف هـنا بدافع الفضـول أن شقيقة لوى فـولر هـى التى حرّضت على ظـهور أسوأ تـأثير على الرقابة شهدته السنوات الأولى لفن السينما. لعبت الشـقيقة الصـغرى للوى دورهـا أمـام الكاميرا مسـتـخدمة اسـم فـاتيـمـا، وظهرت فقرتها فـى الرقص الشرقى فى نسـخـتـين مـخـتلفـتـين من العـمل. فـفـى النسـخـة التى لم تخـضـع لمقص الرقـيب والمخـصـصـة لآلة صندوق الفـرجة، كـانت ترقص وهـى تغطى جسـدهـا فى إيقـا ع ملتـو ومتـمـوج، لكن بمجـرد انتقـال فـاتيمـا إلى شـاشـة العـرض الكبـرى أطبق أحـد الرقـبـاء الأمـريكيين المحليين قبضـته على الرقـصـة وبترهـا، حـتـى تحـولت إلـى مـا يشـبه شـريطين منفصلين يرسمان سياجا من اللون الأبيض، حتى كاد يخفى المعالم المثيرة للصدر والفخذين التى تزين جسد الراقصة وفنانة الرقص الشرقى التى تنتمى إلى منتزه كونى أيلاند Coney Island فى مـدينة نيويورك الأمـريكيـة. تسـبب هـذا الحل الذى فـرض نفسـه على نسخة الفيلم المعروضة فى بريطانيا فى الإبقاء على عرض منطقة الحجاب الحاجز عند مس فولر Miss Fuller وهـى تتلولو ليحدق فيها الجمهور ويشبع نظراته كما يشاء. وكانت المرة الأولى -لكنـهـا ليست الأخـيـرة- التى يحـاول فـيـهـا الرقـيب السـينمـائى قـمـع الانفـعـال الجنسى لدى الجـمـاهـيـر، وإذا بـه لا ينجـح إلا فـى إثارتهم أكـثـر من ذى قـبـل.

أشارت التقارير المعاصرة فى ذلك الوقت إلى أن الجمهور الذى وقع فى غرام فاتيما أصبح هو نموذج الوثيقة المؤكدة لسلطة الصورة المتحركة للجمهور المحتشد أسفل الشاشة. وكأن نظراتهم المتفرسة إلى أعلى كانت تتطلع إلى إمكانية اختراق أجزاء الجسد المختفية خلف الشريط المنقسم.

تمكنت عيون مناصرى فن السينما منذ نشأته -على اختلافهم- من النفاذ والتغلغل لمشاهدة أكثر من جزء الحجاب الحاجز الظاهر عند الراقصة. يؤكد سيسيل هيبوورث أنه فى نهاية العقد "وفدت كمية قليلة لكنها متوالية من الأفلام القصيرة التى قيل إنها مخصصة للعرض فى غرفة التدخين. فى البداية تدفق عدد قليل، لكنه انتشر كما السحابة السوداء الصغيرة... ارتفعت صيحات هاجس الإنذار بالشؤم داخل بعضنا تجاه هذه الأفلام". وأثبت التاريخ أنه على حق. الحقيقة أن الأفلام الجنسية الصريحة قد أُنتجت بالفعل قبل وصول القرن العشرين، وكانت مشاهدتها متاحة داخل لندن فى غرف التدخين وفى بيوت ممارسة البغاء. بالطبع لم تقع هذه الأفلام تحت مقص الرقيب؛ لأنها لم تكن تُعرض عرضا عاما أبدا، وبما أنه لا يوجد ما يثبت وجودها فى سجلات الشرطة البريطانية بما يسمح بمصادرتها من بيوت البغاء فى العصر الإدواردى، فقد هبط الظلام الداكن على عيون السلطات طالما أن هذه الأفلام تُعرض أمام مجموعة مختارة من الجمهور.

جزء من مسئولية خلق أفلام الجنس يمكن أن يرجع بنا مرة أخرى لنتوقف أمام المخترع توماس آر. إديسون Thomas R. Edison. من المعروف أن مجموعة من المغامرين البرازيليين قد اشتروا واحدة من الكاميرات الأولى التى صنعها المخترع العظيم. فى عام ١٩٠٤ لم يقتصر إمداد البرازيل مدينة لندن بمجموعة من الأفلام التى تُعرض فى حجرات التدخين فقط؛ بل توسعت آثارها إلى بيوت البغاء الباريسية. وفى عام ١٩١٠ احتلت أمريكا الجنوبية الركن الأساسى فى عالم ترويج الأفلام الجنسية

الفجة. فى العام نفسه روُى أن المؤلف المسرحى الأمريكى يوجين أونيل Eugene O'Neill شوهد فى حفلات فجة خاصة داخل العاصمة الأرجنتينية بيونس أيريس. "كم كانت هذه الصورة مفرطة فى القسوة. لم يعد هناك أى مجال للخيال. كل أشكال الانحراف تتم ممارستها، وبالطبع تهافت البحارة على رؤيتها".

فى هذه الأثناء كان لا بد من إمداد متفرج السينما البريطانى العادى بمشاعر الراحة وهو يشاهد لقطة صورة قريبة بالكاد لكاحل قدم سيدة، كما حدث فى الفيلم الأمريكى" بائع الأحذية المرح / The Gay Shoe Clerk" ١٩٠٤ للمخرج الأمريكى إدوين بورتر Edwin Porter، وهو ما تسبب فى حالة من الإحباط وخيبة الأمل بطبيعة الحال. سمعت رجلا فى معرض كامبورن Cambourne فى مقاطعة كمبردجشاير Cam-bridgseshire بإنجلترا يتلو خطابا جاء إلى جريدة كينيماتوجراف آند لانترن ويكلى Kinematograph & Lantern Weekly بتاريخ عشرين يونيو ١٩٠٧، يلمِّح إلى أنه من الأفضل النهوض لمشاهدة فيلم محظور عن حياة الرفاهية فى باريس، والذى يُعتبر من أسوأ الأفلام التى ظهرت إلى الوجود. علما بأنه ممنوع وجود الأطفال ضمن الجمهور. "بديهيا دفعت ستة دولارات لأحجز مقعدا لمشاهدة الفيلم، لكن كل ما شاهدته هو فتيات راقصات باليه يظهرن على الشاشة، مع مشهد غزل لطيف معتدل خذل الجمهور وأصابهم فى مقتل".

أبدت جميع مجموعات الإصلاح الأخلاقى الغاضبة فى هذا الوقت –مثل حلف الطهارة بمدينة مانشستر الإنجليزية– اهتماما قليلا بمحتوى الفيلم المعاصر؛ فقد آمنوا بأن الجمهور البروليتارى للسينما سريع الاستجابة والانجذاب لأى تأثير خارجى بصفة خاصة، ولهذا مالوا إلى تمزيق وتدمير كل السلوكيات اللاأخلاقية، وحتى السلوكيات المتعلقة بالجريمة أيضا. إن السينما فى سنواتها الخمس الأولى من وجهة نظر الطبقة المتوسطة– تُعد أفضل وسيلة تسلية سوقية، والأسوأ من ذلك أنها شكَّلت تهديدا للنظام

الاجتماعى. وفى السنوات التى سبقت صدور قانون ١٩٠٩ مباشرة حشد هذا الشعور توليد القوة الدافعة، فى جو يعانى من هوس ارتياب أخلاقى وسياسى. أضف إلى ذلك أن هذا الجو العدوانى تحمَّل الكثير من أجراس الخطر الشديدة القادمة من طبيعة صناعة السينما ذاتها.

مثل أى صناعة جديدة تماما كانت الفوضى هى التى تحكم بيزنس السينما. فهى لم تصل إلى مرحلة التطور. ومازالت تعيش تحت وطأة العشوائية. لم تكن الأفلام تؤجر مثل يومنا هذا؛ حيث كانت الأفلام الأولى تباع ليتكلف قدم الفيلم الواحد ستة دولارات، بغض النظر عن محتوى ومضمون الفيلم. من هنا لم ينشأ أى دافع عند المنتجين لإقامة عروض عامة لبعض الأفلام بصفة خاصة، كما تخلصوا من الأفلام التى عانت من الإضاءة الفقيرة أو المونتاج المفكك، فتركوها عند عارضى الأفلام. كما أن العارضين أنفسهم تجاهلوا الوسائل التقليدية فى هذا البيزنس، وشهد الإنجليزى إيه. سى. برومهيد A. C. Bromhead أحد رواد التوزيع على ذلك وقال: "كان لقاء يُعقد بين ممثل الإنتاج والتوزيع والمسئول عن عرض الفيلم الذى كان دائما يقف فى الخلف وهو يحسب حساباته، وعلى الفور تتم دعوته فيقول: [تعالَ واجمع الفيلم بنفسك وبأسلوبك أنت وفككه إلى بنسات متعددة]".

أما دور المخرجين فقد انحصر فى سرقة حبكات أفلام بعضهم البعض. إدوين بورتر Edwin Porter المعروف بأنه صاحب أول فيلم سردى بعنوان "سرقة القطار الكبرى / The Great Train Robbery" ١٩٠٤. عمل فى البداية موظفا فى شركة إديسون Edison لدراسة الأفلام المستوردة؛ حتى يسهل عليه اقتباس أفكار قصصها. وقد طغى الكسل الشديد على بعض المنتجين حتى فى تلفيق السرقة، لهذا استسهلوا سرقة الأفلام كلها على بعضها ليعيدوا طرحها مرة أخرى بأسمائهم. من هنا اتجهت الشركات إلى طبع شعارها على لوحات العناوين؛ لكن هذا لم يُحدث التأثير المطلوب

بما يكفى، طالما أن القراصنة يمكنهم بتر هذه الأسماء ووضع شرائح جديدة بأسماء جديدة بدلا منها. وأخيرا بلغ الإحباط الذى أصاب واقعية وفطرية أفلام سنوات السينما الأولى مداه عندما طبع المنتجون شعارهم على المشهد السينمائى وقاموا بطلاء الخلفية أيضا.

ربما يكون تيار الثراء السريع أبهج رواد العاملين فى السينما وأسعدهم، لكنهم مع ذلك لم يبدوا تعاونا فى رسم سمعة طيبة للسينما فى سنوات مرحلتها المبكرة. إلى جانب التراث الذى خلفته آلات صندوق الفرجة وراءها، لم يُسهم نقص السيطرة على الكيف وجودة الفيلم فى إحجام البنوك البريطانية عن الاستثمار فى البيزنس السينمائى فقط (فى الوقت الذى شهد فيه المولون الأمريكيون فرصا ذهبية للكسب)؛ لكنها أيضا صبغت هذه التجارة بلهجة لا تغرى الطبقات المتوسطة لتصبح من أنصار هذا السوق السينمائى المحلى. وأبدى المخرج الإنجليزى المغترب ألفريد هيتشكوك فيما بعد ملاحظته على تلك الأوضاع وقال: "لن نرى مواطنا إنجليزيا مهذبا يذهب إلى السينما. ببساطة هذا لن يحدث أبدا".

وكان على السينما لو أرادت البقاء على قيد الحياة أن تطأ بقدميها هذا العالم المثقف المتحضر لتحقق العائد التجارى المنشود أيضا. من هذا المنطلق شرعت السينما فى السنوات الأولى من القرن العشرين فى التخلص من هذه السمعة بكل قوة. واحدة من الطعنات الذى سددها فن السينما نحو آفاق العالم الجدير بالاحترام تمثلت فى نقل الصناعة من مرحلة عرض الأفلام فى الملاهى الرخيصة المتسخة إلى قاعات الموسيقى المزخرفة. لكن الأفلام القصيرة التى عُرضت بين الفصول بدت أقرب إلى ما يمكن أن نصفه الآن بأنه أفلام بيتية أو أفلام "من منازلهم" وهو ما أشارت إليه صناعة السينما وأطلقت على هؤلاء اسم "المُطارِدين". ويقصدون هنا أن هذه الأفلام تحولت إلى أداة لمطاردة الزبائن خارج قاعة الاستماع، حتى يتمكن أنصار هذا الفن من الدخول

ليأخذوا أماكنهم فى العرض القادم. وتابع الروائى البريطانى جى. بى. بريستلى J. B. Priestly هذه الظاهرة من خلال التخمين، وها هو يكتب فى رواية "الإدواردیون / The Edwardians" الصادرة عام ١٩٣٠: "مثل معظم الناس قضيت وقتا قليلا أشاهد الأفلام التى تعانى من الإطالة الزائدة، ولهذا لن أُوجد فى هذا المكان مرة أخرى، إنها من علامات عدم الاكتراث التى طغت على البرامج المزدانة العظيمة بقاعات الموسيقى".

تتابعت الحيل الأخرى التى تم اللجوء إليها لإغواء البرجوازيين على الذهاب إلى قاعات الموسيقى، مثل "تقديم كوب شاى لذيذ أنيق يصاحب عرض رسوم متحركة"، بالذات إلى الطبقات المتوسطة التى لا تبدى اهتماما بفن السينما، لكن هذه الحيل لم تحقق الأمل المرجو منها إلا عندما شرع مسئولو عرض الأفلام فى تأجير المسارح لإقامة عروض حصرية للأفلام التى فاز بمشاهدتها الزبون الرابح فى مسابقة. ورغم الشكوك الاقتصادية الأولى التى أحاطت بهذا التوجه، فإن هذه الخطوة مهدت الطريق أمام بناء دور سينمائية مستقلة مخصصة لعرض الأفلام: مع استبدال الحوائط البيضاء المغسولة برخام مزخرف ومرايا مشطوفة، واستقدام سجاجيد ثابتة ملائمة لتحل محل الأرض الخشبية الجرداء، كما تحول أصحاب الحناجر العالية المثرثرون إلى جمهور أنيق لطيف يرتدى الملابس الرسمية. لقد توارى عهد الملاهى الرخيصة وبزغ فجر الجواهر الأنيقة.

جنت الإمبراطوريات الجديدة الحافلة بالفخامة والمجوهرات نجاحا هائلا استمر طوال الليل. حتى إن عددها تضاعف سنويا، فزاد من مائتى وخمسين دار عرض فى عام ١٩٠٧ إلى حوالى أربعة آلاف فى عام ١٩١١، ومع تواعد الكثير من أصحاب الطبقة الراقية على حضور هذا الفن، لم تتباطأ الصناعة فى التنصل من أصول نشأتها المتواضعة. "لا بد من توفير مداخل ومخارج منفصلة للبسطاء". لقد اشتكى مسدد الضرائب الغاضب إلى مجلسه المحلى من أن أصحاب المستويات الاقتصادية

القليلة لا يبدو أنهم يعرفون عن طبيعة محل إقامته شيئا. فقد اتفقوا على التزاحم على قصر السينما فى منطقته، وبمجرد إحاطة الأوغاد القادمين من المناطق المجاورة بالموقع السكنى الهادى، عليك ألاّ تتوقع أى نتيجة إلا هبوط القيمة فى المجمل العام".

ورغم محاولات فرض الرقابة على الجمهور، فإن السينما بلغت سن الرشد فى نهاية هذا العقد. لقد زار دار العرض جميع طوائف الحياة وهبطوا عليها من كل ناحية. تزاحم سكان الطبقة الراقية بمنطقة كينجستون فى لندن، وزاروا حى الفقراء فى طريق هامرسميث غرب العاصمة الإنجليزية لندن، بينما فضل غالبية سكان أدنبره التعامل مع دار العرض الواقعة فى شارع برينسيس بمدينة مانشستر. ثم تلقت صناعة السينما الختم النهائى بالموافقة على وجودها فى عام ١٩١١، عندما "عبر رئيس الوزراء البريطانى هربرت أسكويث Herbert Asquith لأول مرة فى حياته باب دار عرض سينمائى". كما أنه "ضحك من قلبه ولم يكف عن إرسال التعليقات على الأفلام طوال الوقت". ومن المحزن أن التاريخ لم يذكر أى أفلام تلك التى شاهدها رئيس الوزراء.

المؤكد أن اهتمام الطبقة البرجوازية بفن السينما منحتها أبعادا اجتماعية مختلفة؛ فهى الآن كيان مؤسسى قائم بذاته، لكنها مع ذلك خارج نطاق سلطة أى إنسان. إنها حالة مستقلة أغرت المجالس المحلية بالتدخل فى السيطرة على دور العرض. فى عام ١٩٠٩ احتوت لندن وحدها على أكثر من ثلاثمائة قاعة موسيقية ودار عرض سينمائى خارجين عن نطاق أى مراقبة رسمية، وبالتالى فهم يستمتعون بالتحرر من التدخلات الاجتماعية والسياسية. أشار والتر رينولدز Walter Reynolds نيابة عن مجلس مقاطعة لندن إلى أننا "فى الزمن الحاضر لا نملك أدنى سلطة على النوادى وأماكن التسلية؛ حيث لا تُستخرج لها تصريحات عمل. فالعرض السينمائى على سبيل المثال لا يحتاج

إلى تصريح بالموسيقى، رغم إمكانية تدخل البيانو الكهربائى أثناء العمل. وطالما أننا لا نُحصِّل أموالا على باب هذه الأماكن، فلا يمكننا -حسب نص القانون- التصدى لأى عرض يقام يوم الأحد. فلو استطعنا اقتناص السلطة البرلمانية التى نفتش عنها، والتى ستكون مفتاحنا للسيطرة على جميع فروع اللهو والتسلية، سيضطر كل مشارك فى هذا العالم إلى أن يستخرج تصريحا من أجل العمل".

مع تصاعد جدية المطالبة بالهيمنة الرسمية، زادت حدة نبرات المجالس ليتلقفوا هذا القانون ويصنعوه بين أيديهم. لقد أجبرت السلطات المحلية دار عرض فى مدينة شيفلد Sheffield الإنجليزية على الاستعانة برجل مطافئ فى كابينة العرض ليكون فى وضع استعداد دائم، كما استخدمت المجالس العديد من اللوائح والقوانين لإغلاق دور العرض التى يظنون أنها مقامة فى مناطق غير مناسبة. وبحلول شهر فبراير عام ١٩٠٩ انتقل نفوذ تطبيق القانون المحلى إلى مأمور بوليس العاصمة، مع تصريح شعبى عام يُلزم وزارة الداخلية بالبدء فى تطبيق السلطة التشريعية؛ لأن خطورة الحريق متوفرة فى ظل وجود خام الفيلم سريع الاشتعال.

لم تُبْدِ صناعة السينما أى مقاومة تذكر فى مواجهة هذا الانتقاد الرسمى. بعيدا عن بعض الفقاقيع الجوفاء فى الصحافة التجارية، استسلمت السينما وانطوت داخل نفسها قبل أن تتعرض إلى المساءلة، وسمحت لحملة منظمة من جانب واحد أن تقودها الصحافة الشعبية بالاعتماد على القصص المخيفة.

رغم وجود أدلة ضئيلة على أى رابط بين الحرائق وعرض الأفلام، فإن الحكومة قد أذعنت وانحازت إلى لوبى أمان وحماية الشعب. لقد أدار حصان طروادة عجلاته، وأدرك وزير الداخلية هربرت جلادستون Herbert Gladstone أن الكثير من أشكال وصيغ السلطة الاجتماعية من الممكن أن تختفى قبل أن تولد. ومع ذلك تقدم بقانون السينما إلى البرلمان تحت مسمى مشروع قانون سرى، والذى تم تمريره فى ظل

معارضة ضعيفة للغاية، وتم الإعلان رسميا عن القانون فى نوفمبر عام ١٩٠٩، هذا الانتقال السريع من سماء التفكير إلى أرض التنفيذ لا بد أنه أثار الفضول فى هذا الوقت، لكن تزايد الاهتمام من قبل جلادستون ووزارة الداخلية بأكملها بهذا القانون قد شاع وانكشف أمره على نطاق أوسع حتى نال اهتمام حزب العمال الذى تدخل فى الأمر فى ظل تزايد معدل البطالة، على حين واصلت السينما شعبيتها الكاسحة بين الطبقات العاملة.

كشفت تجارة السينما عن سذاجة عظيمة فى عدم احتجاجها على هذا التحرك، والذى استقى منه قانون البرلمان الإنجليزى مناطق نفوذ، نفحها بدوره إلى السلطة المحلية لمنح تصريح لدار العرض السينمائى. وكل مكمن الخطورة الذى تخيلوه فى ذلك الوقت أن هذه السلطات ربما تقفز صلاحياتها فوق قوانين وزارة الداخلية. أضف إلى ذلك تلك الخطبة الصارخة التى ألقاها والتر رينولدز Walter Reynolds نيابة عن مجلس مقاطعة لندن، والتى أمدت صناعة السينما بإشارة واضحة لما هو قادم. "هل السلطة الممنوحة إلى المجلس تمكنه من إحكام السيطرة على طبيعة وسائل اللهو والتسلية؟" لقد ألقى عضو المجلس سؤالا بكل أدب ورقة، ثم أجاب هو بنفسه وقال بلهجة تقريرية مؤكدة: "إن مهمة الشرطة وقف أى نشاط للتسلية تقوم به شخصية محل شك وريبة". لكن المؤكد أن عضو المجلس كان سيملك منابع القوة من جديد، طالما أن تجديد رخصة العمل سيحل بعد مرور اثنى عشر شهرا. "ومن مهمة الشرطة أيضا رفض منح التصريح للأماكن التى تقدم عروضا غير مرغوب فيها". تفيد المعلومات هنا أن السلطة ستبتلع داخلها عاملا قويا آخر لتأمين وتوفير عروض راقية، كل هذا من أجل رخاء هذه الصناعة.

وصدق رينولدز فى كلمته؛ ففى اليوم الذى بات فيه قانون السينما محل تنفيذ وتأثير، أعلن مجلس مقاطعة لندن أن تصاريح السينما لا يمتد تفعيلها لتشمل عروض

يوم الأحد، وهو التوجه الذى تبنته العديد من المجالس الأخرى فى الحال على مستوى الدولة. وبعد فوات الأوان بزمان تذكَّر مديرو دور العرض السينمائية فى لندن إعلان احتجاجهم فى ساحة القضاء، وحسب كلمات وزير الداخلية "إن دافع القانون ببساطة هو توفير الأمن والأمان لعمار دور العرض التى يُعرض فيها أفلام قابلة للاشتعال"، وبذلك يظل مجلس مقاطعة لندن خارج هذا القانون. ورفضت المحكمة الفاصلة نظر الدعوى، مؤكدة أن القانون يضفى سلطات اختيارية تقديرية على مجالس المقاطعات. "علما بأن هذه الشروط لا يقبلها العقل".

لم تكن السلطات المحلية فى حاجة إلى أى دعم آخر. لقد حرّمت بلدة شورلى Chorley الواقعة فى الشمال الغربى على المشاغبين والأطفال القادمين بدون أولياء أمورهم دخول دور عرض ليفربول بعد الساعة التاسعة مساء. كما رفضت بلدة أكرينجتون منح ترخيص العمل لأحد مديرى دار العرض الجديدة؛ لأن أعضاء المجلس رأوا أن منطقتهم لديها ما يكفى من الأسواق التجارية.

يستطيع الآن مجلس مقاطعة لندن أن ينال الشرف الغامض المشكوك فى نواياه، ويطالب بفرض رقابة رسمية على السينما لأول مرة فى بريطانيا. وقد أعلن المجلس فى الثانى عشر من يوليو عام ١٩١٠ أن "العروض الجماهيرية للأفلام السينمائية التى تُجسد معركة تنتهى بجائزة للفائز -والدائرة حاليا فى الولايات المتحدة- أمر غير مرغوب فيه، وأنه قد أخطر مالكى دور العرض السينمائية بذلك". المقصود هنا هو عرض تلك المعركة الدائرة فى حلبة الملاكمة على بطولة العالم للوزن الثقيل بين الأمريكى جاك جونسون Jack Johnson والأمريكى الآخر جيمس جى. جيفريز James J. Jeffries. والمؤكد أنها كانت معركة طويلة دامية زادت عن أربعين جولة، انقضى معظم وقتها فى إبعاد المعترضين بالهراوات. لكن السبب فى تأليب الفيلم لكل هذا الهياج ربما كان متعلقا أكثر بحقيقة لا تقبل الجدل، وهى أن البطل الضخم المنتصر جاك جونسون كان أسمر اللون، بينما المهزوم جيمس جيفريز أبيض البشرة.

اتخذت صناعة السينما البريطانية فى هذا الوقت موقفا ثابتا تجاه جيمس جيفريز. كم عانت أفلامها ودور العرض بها من الخوف الكامن لدى طبقة الموظفين. فى أكتوبر عام ١٩١١ أمر مجلس بلدة بلاكبيرن Blackburn مالكى دور العرض السينمائية أن "يقدموا برامجهم لمسئول الأمن يوم الجمعة قبل عرض الأفلام"، بينما تضمنت المظالم الأخرى التصدى لشعبية اللهجة العامية الأمريكية فى الترجمة والتى "يمكن أن تدمر اللغة الإنجليزية"، بالإضافة إلى تحديد مقياس بوسترات الأفلام التى قيل إنها أسوأ من الإعلان: لأنها تعرض فى المناطق الشعبية المنكوبة و الفقيرة، والتى يرتادها حثالة الجماهير". كما أجمع نقاد المجلس على أن الأفلام ذاتها كانت مليئة بـ"البذاءة" و"التوحش" و"الجنون"؛ والأكثر من ذلك أنها تتسبب فى "فقدان البصر".

رغم أن الفيلم السينمائى أصبح من وجهة نظرهم السبب فى الكثير من الفساد والفجور، فإن شريط السيلولويد يملك نقطة واحدة لا يمكن إنكارها لتوضيح مميزاته وأفضاله، حتى إن المجالس المحلية قبلت وأذعنت بأن الأفلام منعت الناس عن تناول الكحول. وتؤكد الشخصيات البارزة المعاصرة أن موقع الحياة الاجتماعية للطبقة العاملة انتقل فى المنطقة الإدواردية من الحانة إلى دار العرض السينمائى، كما أن تجارة الأفلام احتلت مكانها بين المناقشات والخلافات القليلة حول إمكانية بسط نفوذها مع قضاة السلطة الدينية أو الواعظين المبشرين. وفى لمحة نادرة لإرسال الدعم من الحى، أعلن قسيس يعمل بأحد السجون فى الشمال أن تراجع عدد المسجونين فى سجنه -بصفة خاصة- ربما يرجع إلى تزايد عدد دور العرض السينمائى فى المنطقة.

لكن الاستقراء والإحصاء المعاصر أكدا أيضا أن عددا كبيرا من جمهور السينما تضمن أطفال الطبقة العاملة. وذكر هؤلاء الأطفال أنفسهم أن الوسيط الجديد هو سبب إهمالهم وارتكابهم الأخطاء. خلال العقد الإدواردى ظهر على السطح اعتقاد ببحث أبناء الطبقة العاملة عن شىء ما أو شخص ما ليقوموا بمهاجمته بعد قضاء الليل فى

مشاهدة الأفلام، ويرجع الفضل فى انتقال هذه الرؤية من منطقة الخيال إلى منطقة الحقيقة الواقعة إلى أبناء الطبقة المتوسطة. ولم يعد غريبا تسارع خطوات جرائم الأحداث الصغار لتحقيق دورها المتوقع. كم مرة اعترف فيها لص صغير أمام القاضى أنه تعلم كيف يسرق بفضل مشاهدة الأفلام، وعندما لا تفهم المنصة الرسالة، يصر الصبى الخارج عن القانون أنه الآن يسرق من أجل الحصول على أموال لمشاهدة السينما وليس من أجل التلذذ بالربح.

صاحَب اتهامُ الأفلام بأنها السبب وراء أخطاء الصبية سنوات ميلاد فن السينما، مما وضع الصناعة فى موضع الدفاع عن نفسها منذ هذا الوقت. فمازالت الأفلام التى تأخذ اليوم شهادة "بى جى/ PG" -بما يحتم ضرورة وجود الرقابة العائلية أثناء مشاهدتها- تؤكد أن حياة الجريمة مليئة بالبؤس والألم أكثر من الرفاهية والفخامة. لم يجد موزعو وعارضو الأفلام فى العصر الإدواردى ما يدحضون به اتهام تحريض الأفلام التى تعرض جريمة على الشاشة على ارتكاب الجريمة فى الشارع غير التبرير غير المعلن أنهم سوف يخسرون الكثير من الدخل لو تم منع الأطفال تحت سن معين من دخول دور عرضهم. وتبنى كل منهم موقفا يؤكد أن أفلامه هو لا تضر، وأن المشكلة تكمن فى الأقلية الأنانية التى تُعرِّض شباب الأمة لفساد أخلاقى.

لكن إلقاء اللوم على الآخر لم يقلل من اهتمام المعلمين الذين لاحظوا تصاعد الفجوات فى فصولهم يوما بعد يوم بمعدلات شديدة بسبب الأطفال الذين يسلون أوقاتهم فى دور العرض. وفى محاولة مضادة لهذا الاتجاه، ومن أجل استعادة الشاردين المتهربين من قلب دور العرض ليجلسوا خلف مكاتبهم فى فصولهم الدراسية مرة أخرى، اقترح رئيس الاتحاد القومى للمدرسين أن يتخلى المنتجون البريطانيون عن برامج أفلامهم الحالية، ويستبدلونها "بألعاب نظيفة صحية وأفلام عن بقاع الجمال فى جُزُرنا، لتُقدم إلى جانب أفلام تمثل الصناعات المجيدة فى البلاد".

فى زمن شهد إجماعا على أن الأمراض الاجتماعية يمكن علاجها بالتشريعات الاجتماعية، كان لا يمكن الاستهانة بهذه النصيحة. لكن هجوم الواعظين والمدرسين والقضاة ضاع هباء لاختلاف قرارات المجالس بشأن الفيلم الواحد. ودفعت الصناعة ثمنا ضخما من أجل متفرج الطبقة المتوسطة الجديد. لكن كان عليها أن تضحى أكثر لو أرادت الحفاظ على المصداقية فى مواجهة هذا النقد المؤثر. كان لزاما على منتجى الفيلم التنحى عن سلطة التحكم فى أفلامهم، من أجل تحرير أنفسهم من قبضة السلطات التعسفية. ولهذا أدركوا أن مفتاح بقائهم لا يكمن فى مجرد التسليم بالقبول، وإنما فى تقديم اقتراح فعلى بإنشاء نظام رقابى على السينما. من هنا رسمت صناعة السينما البريطانية تصوراتها عن أصحاب مقاليد الحكم داخلها، أى عن المجلس البريطانى لرقباء السينما.

(٢)

الحياة داخل المنظومة الحكومية

بدأت أولى خطوات إنشاء الرقابة البريطانية على السينما فى الشهر الأول من عام ١٩١٢، عندما اقترح المخرج سيسيل هيبوورث Cecil Hepworth بصحبة مجموعة من أصحاب دور العرض والزملاء المنتجين على وزارة الداخلية تكوين المجلس البريطانى لرقباء السينما، على أن يتم إنشاء وتحديد المجلس بواسطة صناعة السينما ذاتها، وأن يتلقى تمويله من الرسوم التى يدفعها المنتجون للحصول على شهادة تصريح بالعرض من المجلس. وهكذا يتم تجنب الاحتياج إلى أموال الشعب، بحيث يخضع المجلس لسلطة رئيس تحدده وزارة الداخلية يحتل مقعد رئيس الرقباء، ليلعب دور الوسيط بين المجلس الجديد ومخرجى الأفلام غير الراغبين فى قبول قراراته. وارتضت المجموعة أيضا أن تكون أحكام رئيس الرقباء نهائية، أى أنه محظور ظهور أى وسائل للاستئناف ضد قراراته إن شئنا الحسم أكثر.

يمتلك هذا النظام المالى لتحقيق الوسائل التى تتيح لك حكم نفسك أصولا فى الفهرس البابوى للرقابة، حيث منحه سكرتير الفاتيكان الصيغة القانونية الرسمية أثناء القرن السادس عشر لمقاومة الإصلاح البروتستانتى، ولم يكن مستغربا أبدا تصديق وزير الداخلية ريجينالد مكينا Reginald McKenna عليه. لكنه وافق عليه من حيث المبدأ وليس من حيث الممارسة. "إنه مشروع يثير ابتسامتى". هكذا أجاب الوزير على وفد الصناعة بكل فخامة وجلال، وتجنب بشياكة أهم قضية وأهم نتيجة فى تأسيس نظام

ثابت للرقابة بموافقة جميع المجالس المحلية، من خلال رفضه منح وزارة الداخلية دعما رسميا له. وأضاف الوزير "لا يمكنني لعب دور الرقيب؛ لأن هذا ربما يتطلب تشريعا خاصا، وهو ما يمكن أن يؤدى إلى إثارة الجدال فى التجمعات الجماهيرية، ولا جدوى عندى من أن أبشركم بأى بارقة أمل لكم".

السبب الحقيقى وراء إحجام مكينا McKenna عن تولى مقعد الرقيب كشف عن نفسه عندما أرسلت وزارة الداخلية نشرة إلى المجالس المحلية بعد ثمانى سنوات. فعلى المستوى الرسمى سيدخل نظام الرقابة دائرة الأخذ والرد فى البرلمان، وهو ما يمثل ضمنا "إحراجا للوزير المسئول" عندما يجيب عن تساؤلات عضو البرلمان، مثل التساؤل عن سبب اختياره لهذا الفيلم بالتحديد كى يُمنع عرضه أو كى يخضع لمقص الرقيب. فى هذا الوقت حاول مكينا إزاحة المسئولية عن كاهله بإنهاء المقابلة، مع اقتراح بطلب الوفد المفوض المساعدة من مجلس مقاطعة لندن. لكن أمام مواجهة حقيقة ضرورة تنظيم الرقابة على السينما، تبنى مجلس مقاطعة لندن السياسة ذاتها ورفع يده عن الأمر. وصمم أعضاؤه ألاَّ "ترسل شكوى واحدة للجنة المسئولة عن دور العرض تتعلق بأى فيلم أو بمن يمثله أمام سكان لندن".

اتخذ أعضاء الوفد المفوض خطوة متقدمة بحضور الاجتماع التجارى فى مدينة برمنجهام، وقدموا اقتراحا يؤكد أن "الرقابة ضرورية ومفيدة". ومع ذلك لم يرغب أى مسئول حكومى فى اتخاذ خطوة إيجابية ليعترف بدور الأب لهذا المجلس. وسارعت الصناعة بالإعلان عن هذا الحدث فى الصحف التجارية، حتى ولد الطفل الشرعى الذى يسمى الرقابة البريطانية على الأفلام.

لكن قبل أن يدخل أى فيلم داخل المنظومة، كان لا بد من اختيار رئيس للرقباء له ماضٍ ناصع لدى وزارة الداخلية، بشرط ألاَّ يتسبب مستقبلا فى إعلان العداء تجاه صناعة السينما. وقد وجدوا الحل الوسط المناسب فى جورج ردفورد George Red-ford.

كان ردفورد قد تقاعد لتوه من منصب رئيس الرقباء الفاحصين للمسرحيات تحت رئاسة لورد شامبرلين Lord Chamberlain، وهو مركز يمثل بعض التناقض الوجدانى مع أشهر كاتب مسرحى وهو برنارد شو Bernard Shaw. "لم يستطع مستر ردفورد احتواء نفسه وقال: لا يمكن أن تعمل الرقابة بأى حال إلا إذا تواجد رقيب أعظم من أعظم مؤلفى الدراما. ولو استحال تحقيق ذلك، فسيلقى إخفاقا مؤكدا...". وبكل غضاضة ومرارة تُميزان شخصيته رد عليه برنارد شو بكلمات أطاحت به بعيدا وقال له: "جورج ألكسندر ردفورد يعمل كاتبا فى البنك، لكنه ليس إلا شخصا محظوظا بما يكفى حتى يحصل على مكان فى المحكمة".

ورغم بداياته المتواضعة وخبراته الفقيرة فى إنتاج وتوزيع الأفلام وهو العامل الأهم، فإن صناعة السينما البريطانية رحبت بوجود مستر ردفورد. كان وقتها يبلغ من العمر ستة وستين عاما، وبعد أسابيع قليلة اعتلّت صحته بشدة وأصبح رئيسا بالاسم فقط. وانتقلت مهام الرئيس إلى سكرتير المجلس جوزيف بروك ولكنسون Joseph Brooke Wilkinson. كان جوزيف Joseph يعمل صحافيا فى جريدة نورثكليف North-cliffe الإنجليزية الكبرى عندما قابلة سيسيل هيبوورث Cecil Hepworth لأول مرة، ورشحه المخرج ليكون همزة الوصل بين الصناعة والمجلس المفترض. فى هذا الوقت كان جوزيف يشغل منصب سكرتير جمعية أصحاب دور العرض السينمائى، وهذا يعنى أنه على الأقل على دراية بهذا البيزنس. بعكس افتقار ردفورد لهذا الجانب.

وصف هيبوورث السكرتير الجديد للمجلس أنه "رجل صغير خفيف" له سيرة طيبة أو بالأحرى مهذبة، لكن شخصية ولكنسون تتطلب المرونة الدبلوماسية لرجل الحكومة، حتى يؤكد قوة بقاء المجلس البريطانى لرقباء السينما للسنوات القادمة. لا يكفى أن يضع السكرتير فى حسبانه الإصرار العسكرى على منع أى أفلام تتعلق بالحرب العالمية الأولى فقط؛ بل إن حقه السياسى يمنحه شرعية الدفاع عن الرقابة أمام نقد المجلس المحلى وأمام وصفه بالحرية المفرطة. بينما نجده مطالبا على الجانب الأيسر

بالابتعاد عن التحذيرات الشيوعية التى اخترقت الأفلام الروسية القوية بعد قيام الثورة البلشفية عام ١٩١٧. كان على ولكنسون أيضا مقاومة هذه المعارضة وترسيخ مكانة مجلس الرقباء، فى خضم معاناته هو مع المحنة التى أطبقت عليه، لتمثل منتهى سوء الحظ لرجل فى مكانته، لقد فقد بروكى ولكنسون بصره.

فتحت الرقابة أبواب مقرها لإدارة هذا البيزنس فى ٧٥ طريق شافتسبيرى فى الأول من يناير عام ١٩١٣، كانت هذه العمارة العصرية الضيقة تقع فى قلب صناعة السينما الوليدة فى منطقة سوهو فى لندن. ورغم أن مقر الرقابة كان مقيدا فى آخر طابقين، فإن غرفة واحدة فقط هى التى توفرت لفحص الأفلام. هناك كان أربعة رقباء يجلسون معا فى وقت واحد لمشاهدة فيلمين يُعرضان بجانب بعضهما البعض. التأثير السيئ الوحيد الظاهر لهذا الحمل الزائد فى المشاهدة هو احتياج كل رقيب إلى نظارة شمسية خضراء خفيفة. وفى حالات تعارض آراء الرقباء، كانوا يلجأون بصفة رسمية إلى الرئيس. لكن بسبب تراجع الحالة الصحية لردفورد انتقل مصير الفيلم المتنازع حوله إلى سكرتير المجلس بروك ولكنسون الذى تراجع بصره، وأصبح يرى بشكل جزئى.

مثلما لا يتوفر الدستور البريطانى فى الأوراق، لم يحمل المجلس قانونا مكتوبا، ومع ذلك بدأ عمله بقاعدتين محددتين -لا تجسيد للسيد المسيح ولا عرى- مع تحديد درجتين أو علامتين لتصنيف الأفلام: "يو / U" وتعنى السماح بالعرض العام و"إيه / A" وتعنى أنها أفلام تحتمل التوجيه لكنها ليست ملزمة لمن تخطوا سن الستة عشر عاما. لم تتبع الرقابة البريطانية خريطة الرقابة الأمريكية، واتفقت على عدم كتابة قانون بأى حال، لكن يمكن لعدد القواعد أن تتضاعف. فى السنة الأولى من عمر الرقابة البريطانية وقع بين أيديها مائة وستة وستون فيلما، تعرض منهم مائة وأربعة وأربعون فيلما لبتر المشاهد، بينما مُنع عرض الباقى تماما. وكما أعلنت تقارير الرقابة السنوية فى عام ١٩١٣ أن دوافعها انبعثت من التمثيل السابق لتجسيد السيد المسيح فى

الرقصات غير اللائقة ومشاهد الولادة وممارسة العادات المحلية فى بلاد الغربة، وهو ما يُعتبر مكروها فى الأفكار البريطانية، بالإضافة إلى الإمساك بالقيود كلها التى تمنع أى "مشاهد تضمر تحقير الشخصيات العامة والقوانين".

أدهشت هذه القسوة موزعى الأفلام البريطانيين الذين توقعوا ترفقا أعظم من القانون الذى خلقوه بأيديهم ليمثلهم وينوب عنهم. أثمر قرار المجلس تأثيرا غير مقصود: فهذا التواصل المتوحش مع الرقابة على السينما انتشر بسرعة وقلدته السلطات المحلية. لقد استجابت سلطات مدن ليدز وليفربول وليسستر مع غيرها للنموذج الذى قدمته الرقابة البريطانية، بتعيين رقبائهم لإعادة الحذف مع إجازة أو منع بعض الأفلام مثل الملحمة الإيطالية السينمائية "جحيم دانتى / Dante's Inferno" ١٩١٢، الذى قدم لمحات من الأعضاء التناسلية الذكورية، أو مثل ميلودراما الفرسان الفيكتورية "خمس ليال / Five Nights" ١٩١٤ إخراج البريطانى بيرت هالدان، التى تروى حكاية الشغف والحب اليائس. وقد سمح المجلس بعرض الفيلم فى عام ١٩١٥.

طبيعى أن تُصاب تجارة السينما باليأس؛ فالسبب الوحيد الذى ابتدعوا من أجله مجلس الرقباء هو تحييد الحماس الزائد داخل المجالس المحلية، أما الآن فأى مهووس فى أى مجلس محلى من الستمائة والثمانية والثمانين مجلسا المنتشرين عبر البلاد راح يشهر الهروات ويهددهم أن يهوى بها ضد مصالحهم. وحتى تسير الأمور إلى الطريق الأسوأ تقاعد البطل المفترض لصناعة السينما جورج ردفورد فى نهاية عام ١٩١٥ بصفة نهائية لمرضه.

فى ظل الاعتراف بأن مجلس الرقباء قد تم تخريبه وزرعه بالألغام وأنه فقد رونقه على يد الرقباء المحليين. أشارت جريدة صناعة السينما بيوسكوب Bioscope إلى حاجة صناعة السينما لرقيب مركزى يملك صوتا واحدا: "لا بد أن تتحرك صناعة السينما... أن تحصل على موافقة واعتراف حكومى باستقلال مجلس الرقباء الرسمى.

دعونا نناشد الحكومة لتعطى مستر ردفورد سلطات رسمية، ولا يمكن لمجلس مقاطعة لندن أو لأى مجالس تمثل مناطق إدارية أن تناقشها". لكن الحكومة لم تقبل التحدى. فقد كانت على قناعة بالموقف حتى يمكنها توجيه "النصيحة" من خلال مذكرات ونشرات وزارة الداخلية؛ لأن هذه الخطابات لا تُنشر على الملأ، وبالتالى لا يعرف أحد شيئا عن تلك النصائح.

ومن المفارقات المتناقضة هنا أنه رغم رغبتهم فى الاحتفاظ بسلطات منح التصاريح لتسليطها على رقاب دور العرض، فإن السلطات المحلية وافقت أيضا على مطلب صناعة السينما لإقامة رقابة مركزية. لقد كانوا يرغبون فى رسم الصورة على الوجهين، بالتالى ستتضاعف القبضة الحكومية على المواد المعروضة أكثر. لقد افترضت المجالس المحلية أن الرقيب الحكومى سيكون أكثر قمعا وقيدا من المجلس البريطانى لرقباء السينما، وأن كبار مسئولى الأمن أصحاب الصوت الحاسم فى المجالس المحلية قد شعروا بالفعل بأن الرقيب الحكومى ربما يكون أكثر تعنتا من مجلس الرقباء. كما تصاعد معدل القلق المستمر المتكرر داخل دوائر الأمن، للربط الظاهر بين السينما وجريمة الأحداث الصغار، وآمنوا أن أقوى رقابة على السينما لا بد أن تحدث صدمة مباشرة فوق رأس الإحصائيات الحديثة التى تظهر ارتفاعا حادا فى جرائم الصغار. وأعلن التقرير السنوى لكبير مسئولى الأمن فى عام ١٩١٦ أن "إنشاء رقابة حكومية مركزية على الأفلام السينمائية أمر جوهرى، وسيفضى إلى تقلص جرائم الصغار فى البلاد".

قبل نهاية عام ١٩١٦ وجدت صناعة السينما مع المجالس المحلية حليفا قويا فى جهادهما من أجل إنشاء رقابة حكومية على السينما داخل وزارة الداخلية، وهو هربرت صمويل Herbert Samuel. بناء على قبول عشرين سلطة محلية مدنية اقترح صمويل فى شهر ديسمبر أن مجلس الرقباء الجديد يجب أن يصبح جزءا من وزارة الداخلية. ولو حاول أى منتج سينمائى أو موزع تجنب رقابة الحكومة، ستتعرض دار العرض

التابعة له للمحاكمة. انتهت الوزارة من رسم القواعد الجديدة، ونشرتها على الفور للمجالس المحلية كافة. وقال صمويل Samuel إن الرقابة الحكومية على الأفلام ستبدأ منذ اليوم الأول من يناير عام ١٩١٧.

ورغم أن ردفورد قد شارف على فراق الحياة، فإنه استجمع قواه للدفاع عن المجلس البريطاني لرقباء السينما في هذه اللحظة الحرجة، وانضم إليه على الفور ممثلو صناعة السينما البريطانية. فقبل شهر من الآن نفذت الحكومة خطأ تكتيكيا كبيرا في مفاوضاتها مع أهل صناعة السينما، لقد وشى موظف دائم بقرارات وزارة الداخلية وأخبر أنتونى نيوبولد Anthony Newbould رئيس جمعية أصحاب دور العرض أنه كان من المستحيل على الحكومة انتزاع سطوة الرقابة من السلطات المحلية بدون الرجوع إلى قانون برلماني، وسبب هذه الاستحالة هو الحكومة ذاتها، التي أخبرت البرلمان أنها لن تندفع لتقديم قانون "يثير الجدل" أثناء سريان الحرب. انطلاقا من هذا القرار ظهرت رقابة مركزية حكومية على السينما الآن تضاهي نفوذ المجالس المحلية. احتج نيوبولد وأعلن أن ذلك سيُعرِّض الصناعة لأوهام الرأى المحلى أكثر من ذى قبل، وطالب أن تكون صناعة السينما "في مأمن من البيروقراطية والمهووسين والمتطرفين. نحن نريد وضع أنفسنا في يد أشخاص أصحاء حكماء عقلاء".

حتى تتجاهل وزارة الداخلية هذه الثورة، قامت بتحديد الخطوط الضمنية للرقابة الحكومية على صناعة السينما البريطانية: لا بد أن نيوبولد قد غرق في بحر القلق، لأنه ترك الاجتماع بعدما أدرك أن الحكومة "ستمنع أى فيلم له طبيعة درامية أو حسية، وكل فيلم يحمل أقل تلميح إلى الجنس، وكل فيلم يطرح الجريمة مهما كانت عَرَضية بالنسبة للموضوع". وهذا يعني أنهم لم يتركوا أى مساحة للعمل. حسب نيوبولد الحسبة ووجد أن خمسة وسبعين بالمائة من الأفلام لن ترى النور. لكن هذا لم يكن كل شيء؛ فيجب الالتفات أيضا إلى التعصب المصاحب للطبقات الحكومية ضد الوسيط الإعلامي المتضخم الجديد، والذى من الصعب أن يقبل التأثيرات المأساوية المهدِّدة لكيان صناعة

السينما بسبب هذا النوع من الرقابة. ثم كشف وزير الداخلية أن الحكومة قد أخذت مجرد خطوة قصيرة لفرض الرقابة على الأفلام وعلى مشاهدى السينما. وصدرت جميع نشرات وزارة الداخلية الموجهة إلى المجالس كلها، لتتبنى فقرة استبعاد جميع الأطفال الأقل من أربعة عشر عاما من الذهاب إلى دور العرض السينمائى.

يبدو أن الحكومة اعتقدت أن صناعة السينما ستُضرب عن العمل مثلما فعلت فى عام ١٩٠٩، وسيُسدل الستار على رفعها راية الاستسلام البيضاء فى النهاية. لكن الصناعة قد اكتسبت الثقة من المكانة المحترمة التى فازت بها، من وراء إقبال الطبقات المتوسطة عليها أثناء سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى، وأبدى نيوبولد رد فعل فوريا فى خطاب حازم للغاية وجَّهه إلى وزارة الداخلية. لم يتوفر هذا الرد فى السجلات، لكن يمكننا الاعتماد على تعليق داخلى من وزارة الداخلية يقول: "هذا الخطاب يقترح الحرب".

وبمجرد محاولة الرقابة الحكومية على السينما أن تصبح حقيقة واقعة لتنتقل إلى حيز التنفيذ وقع حدثان: فى العاشر من شهر نوفمبر عام ١٩١٦ توفى جورج ألكسندر ردفورد. واختارت صناعة السينما فى بحر أسبوعين خلفه، وفيما يخص هذه النقطة فقد أحسنوا الاختيار. وطبقا لما أعلنه الرقيب القادم تى. بى. أوكونور T. P. O'Connor أن "كل هذا يملك جميع المقومات لرسم شخصية التليفزيون، لو أنه جاء فى التوقيت الصحيح". بعيدا عن تلك الخسارة فقد كان أوكونور الممتلئ بالحياة يعيش فى نهايات عقده السادس عندما تولى رئاسة المجلس البريطانى لرقباء السينما. لكن عضو البرلمان الكاثوليكى الليبرالى والصحافى وكاتب السير الذاتية والناشر والمحرر فى المجلات السياسية والرئيس السابق لجمعية العاملين فى صناعة السينما البريطانية CEA كان خبيرا غليظا قاسيا فى فن الاسترضاء البيروقراطى. والحقيقة الأهم بالنسبة لمجلس الرقباء أن خبرات أوكونور الغنية فى العلاقات العامة استمدت حمايتها من تآلفه مع التعامل فى دهاليز السلطة. ومع كل هذا العدد من أصدقائه القادة السياسيين

البـارزين فى هذه الأيام، مـثل رجل الحكومـة البـريطانى لويد جـورج Lloyd George والسياسى المنتمى لحزب العمال رامزى ماكدونالد Ramsey MacDonald والسياسى البريطانى ونستون تشرشل Winston Churchill، تم اختيار الرئيس فيما بعد مستشار الدولة الخـاص وكاتم أسـرارها، مما منحـه مـيزة الاطلاع على المعلومات الحكومـية السرية.

أما الحـدث الفـارق الآخـر فـقـد وقع بعد أقل من شـهـر، عندمـا نالت الحكومـة الليبرالية بقيادة رئيس وزراء بريطانيا هربرت هنرى أسكويث Herbert Henry Asquith (١٩٠٨ - ١٩١٦) من حكومة ائتلاف لويد جورج، وحل السياسى والمحامى البريطانى جـورج كيف George Cave وزيرا للداخلية محل السـيـاسى والدبلومـاسى البـريطانى هربرت صـمويل Herbert Samuel. لم يكن وزير الداخلية الجديد يحب السينمـا، وكان دائمـا يتظاهر بالفـزع لوجـود قـاضٍ واحـد ونهـائى يحكم فى مـدى توافق الأفـلام مع المجتمع. لقد تباعدت رقابة الحكومة على جانبى الطريق؛ إن كل ما حدث هو تأجيل الخطر لكنه لم يختف نهائيا. لقد استشاط كيف غضبا من المواقف العدائية للصناعة تجاه مخططاته السالفة، وفى هجوم مزدوج الانفجار على المجلس البريطانى لرقباء السينما، نصح السلطات المحلية المانحة للتراخيص أن "تمارس سلطاتها المطلقة التى تملكها لآخر قطرة". ثم أشعل دائرة أخرى عندما أوصى الحكومة بالموافقة على مطالبة السينما "بأن تصبح مرجعا خاصا للصغار"، وهذه الصورة الكاملة للربيع القادم لن تتحقق إلا على يد منظمة أو لجنة جامعة تضم مجموعات الإصلاح الأخلاقى البريطانى، وهو ما أثمر فيما بعد ظهور المجلس القومى للأخلاق العامة NCPM.

وأيا كـان الانتـسـاب إلى المناصـرين المبكرين للسـينمـا أو إلى السـيـاسـيـين المحافظين، فقد وافقت جميع الأحزاب المهتمة بالأمر على أن الاستنتاجات والأحكام النهائية لهذه اللجنة ربما تقرر مستقبل الرقابة على السينما. ومن سوء حظ صناعة السينما أن المجلس القومى للأخلاق العامة شمل تقريبا جميع الأعداء المعروفين لفن

السينما الوليد، من اتحادات الطهارة والنقاء إلى لجان المراقبة إلى اتحاد مدارس المشردين؛ وتفشى تفاعل ونفوذ هذه المكيدة بإضافة بعض الشخصيات العامة البارزة المؤثرة، مثل المؤلفة وراعية حقوق الأسرة الإسكتلندية مارى ستويس Marie Stopes والجنرال العسكرى سير روبرت بادن – بويل Sir Robert Baden - Powell، الذى اختير ليجلس على رأس اللجنة. وروت عضو اللجنة ليدى هنريك Lady Henriques أن أمام هؤلاء جميعا كان يجلس فى الصفوف الأولى للجماهير "زمرة من القساوسة بعيون مغلقة بإصرار". وقد أمدتنا سبع وأربعون شهادة، من بينها شهادة طبيب وعالم صحة وضابط مراقبة مع شهادة بروك ويلكنسون وتى. بى. أوكونور بأول سجل تفصيلى لما قَبِلَ المواطنون البريطانيون بمشاهدته فى الأفلام وما رفضوه على وجه التحديد. يمكننا استخلاص الكثير من الشهادات التى وردت فى أربعمائة صفحة على هيئة عبارة بسيطة وردت على لسان جون بيرسيفال John Percival رئيس شرطة بلدة ويجان: "السينما مسئولة عن زيادة جرائم الصغار".

المؤكد أن كل جيل يتصور أنه يعرف لماذا يرتكب الصغار الجريمة. نأخذ القرن التاسع عشر فى بريطانيا مثالا، حيث ظهرت الروايات الرخيصة وثمنها بنس واحد، وبعدها جاء دور روايات الجريمة والعنف وثمنها شلن واحد لتتحمل مسئولية ازدياد معدل جرائم الصغار. لهذا لم يكن غريبا أن تلف الدائرة مرة أخرى ليأتى الدور على الوسيط الجذاب لحشود الجماهير وهو الأفلام. أما الرؤية العامة التى تم التعبير عنها على نحو ظريف وغريب فى تقرير اللجنة فهى أن الأفلام شجعت على جاذبية السرقة. لكن تجدر الإشارة إلى أن الكثير من الشكاوى التى استقبلتها لجنة عام ١٩١٧ منحت الانطباع أن نفوذ الأفلام السينمائية -أو بالأحرى مضمونها- شغل حيز اهتمامات الطبقات المتوسطة: فقد اعترفت مس فيكرز Miss Vickers إحدى العاملات المتطوعات والقادمة من شارع ومنطقة هاتون جاردن Hatton Garden مركز تجارة المجوهرات فى لندن منذ العصور الوسطى "أن السينما ممتعة للغاية، وعليها أن تكون أكثر طبيعية".

بينما انزعجت مس مارجرى فوكس Miss Margery Fox رئيسة مؤتمر المعلمات من حجم الوجوه، وقالت: "يمكنك أن ترى مسام الجلد". وعندما سئلت عما لو كان هذا هو سبب إبهار السينما التى تزيد من خطورتها على الطفل؟ أجابت: "بالتأكيد؛ كلما زاد إبهارها، زادت مساوئها".

ثم ظهرت بعض الشكاوى الأخرى عن الصلة بين الجرائم والأفلام بشكل أكثر تحديدا. فعندما سأل أسقفُ مدينة برمنجهام أحدَ تلاميذ مدرسة بنثال جرين Bethnal Green عن الأفلام التى أعجبته أجاب: جميع الأفلام التى تتعلق باللصوص". وبالمثل أكد ولد آخر مجهول من منطقة إيست إند فى لندن أن أفلام الغموض تروق له، وعندما سأله الأسقف عما يقصد بهذا المصطلح، أجابه الصبى الكوكنى أى اللندنى الصغير: "الأفلام التى تختبئ فيها البضائع المسروقة بعيدا فى السراديب حتى لا يصل إليها رجال الشرطة". ثم سُئل عن أحب فيلم شاهده فى حياته. فقال: "فيلم عن وفاة والدة طفل صغير"، ثم أضاف: "ثم انتقم لها ابنها". وتواصلت الأسئلة: "هل هذه الأفلام الملتوية أوحت لك ولو مرة أن تتمنى اقتراف الفعل نفسه؟"، "نعم"، هكذا قفزت الإجابة القاطعة من داخله.

تسببت بعض الأدلة فى خلق إحساس لدى مديرى دور العرض أنهم على وشك خسارة نصف جمهورهم. والأكثر من ذلك أن واحدا من الشهود، والذى كان يعمل بالفعل بين الفقراء من أهل المدن، أشار إلى أن السبب الأرجح لزيادة معدل جريمة الصغار هو الحرب العالمية الأولى.

فبينما انشغل الآباء على الجبهة، وابتعدت الأمهات عن البيت لانشغالهن بالعمل، التقط البوليس عددا من الأطفال فى الشوارع تحت مسمى التهمة الجديدة "التسكع بدون حراسة مناسبة". وهو ما أوضح أن السينما يمكن أن تؤدى وظيفة اجتماعية إيجابية: إبعاد الأطفال عن الشوارع. ووجدت الصناعة بطلا مختلفا فى شخصية جون ماس John Masse ضابط المراقبة فى إيست إند، الذى أشار إلى أن وظيفته ستزداد

صعوبة فى حالة قهر السينما. وصمم أن الأطفال فى منطقته ربما تعلموا القليل ولو "أى شىء" من الأفلام المخادعة الملتوية. "فهم يرون ويتعلمون الكثير جدا من بيوتهم المزعومة البائسة. ومجرد قضائهم ساعات قليلة فى دار العرض السينمائى هناك فى إحدى الزوايا، تجعلهم يجدون مساحات للتنفس، للدفء والموسيقى والصور، حيث يعيشون ضحكة حقيقية، ويبتهجون ويصرخون... إن العثور على وسيلة تحث الوجوه المنحولة الفقيرة، والوجوه الممتلئة قليلا، والوجوه المنتعشة أكثر لهؤلاء الأولاد والبنات فى المناطق الفقيرة المزدحمة المتسخة فى المدن على نسيان آلمها وشقائها وحزنها أمر عظيم بحق، والأفلام تلعب هذا الدور".

دع الحجج والذرائع القادمة من القلب تتنحَ جانبا قليلا، لنقول إن ما أنقذ وقفة السينما بالفعل أمام تحقيقات وإشاعات اللجنة هى العبارة القوية الإيجابية جدا التى أنكرت الصلة بين جرائم الأحداث الصغار والسينما، والتى قيلت على لسان رودريك روس Roderick Ross رئيس شرطة أدنبره: "لا أمتلك القدرة على العثور على قضية واحدة تؤكد أن الصبى الصغير خطط للسرقة من أجل هذا الهدف فقط"، ثم أنهى كلماته بعبارة تؤكد أن السينما، "قليلة التأثير أو عديمة التأثير على الجريمة التى يرتكبها الأطفال والشباب". أما الأكثر غرابة من هذا البرهان فهو كشف الغالبية الكبرى من كبار رجال الشرطة عن موافقتهم على هذا الكلام باستثناء بعض الأفراد المزعجين.

الحقيقة أنها كانت صحبة مكونة من براهين وأدلة رجال الشرطة، مع العبارات المؤكدة للمدرسين والموظفين المرفهين اقتصاديا من مناطق الطبقة العاملة، هى التى أثرت على مجلس الأخلاق حتى لا يوصى بإبعاد الأطفال عن دور العرض السينمائية أو تحريم أفلام الجريمة. لكن التساؤلات عن الشك فى اعتبار الأفلام سببا لانتهاك القانون لم تهدأ ولم تمت. فقد طفت على السطح مرة أخرى فى الثلاثينيات من القرن العشرين، وبُعثت مرة أخرى فى الخمسينيات. عندما زعموا أن أفلام الروك أند رول حرضت على

تمزيق مقاعد دار العرض؛ ومنذ وقت قريب ظهرت ثانية عندما وُجه اللوم إلى شرائط ڤيديو أفلام الجنس لإشعال جريمة عنيفة في السنوات الاولى من الثمانينيات.

ومع ذلك لم تتطور استنتاجات لجنة عام ١٩١٧. لم يتم إلصاق مسئولية وقوع جرائم الأحداث بباب دار العرض السينمائى. وأوجز التقرير ملاحظته أن "المشكلة أعقد من أن تُحل بإلقاء كل الضغط على عنصر واحد فقط. والاحتمال الأغلب أنه عامل ثانوى بين جميع الأوضاع الاجتماعية المساهمة في ذلك". لقد أدركوا من خلال بصيرة غير متوقعة أنها "الطاقة الزائدة عند الشباب، وروحهم المتوثبة للمغامرة، والتى دائما ما تلقى التحريم من المصادر القانونية والمسالمة". وتحققت اللجنة أن المشكلة كانت السؤال عن طبيعة أو بالأحرى عن تقليد السلوكيات تقليدا أعمى. وخلصوا إلى أن "السينما تقترح شكل النشاط أكثر من كونها تبث النبضات الحية داخله".

من هنا مُنحت صناعة السينما لافتة نظيفة نسبيا تثبت إيجابياتها الصحية ولو ببعض الشروط. ورغم توصية اللجنة بتدخل رقابة حكومية على الأفلام، فإن أحب الاستنتاجات في التقرير عن عمل المجلس البريطانى لرقباء السينما تحت القيادة النشطة للسيد تى. بى. أوكونور هى التى أبعدت السخونة عن قضية الرقابة حتى السنوات المتبقية من الحرب العالمية الأولى. أى أن المجلس لم يستطع الحفاظ على مولده المشوش فقط، وإنما ظل على قيد الحياة طوال معركته الكبرى الأولى ضد المتسلقين على أكتاف مذهب الأخلاق والفضيلة. وقد ألمح ذلك أيضا إلى مستقبل المجلس الذى لا بد أن يجد سبيلا للتكيف مع الحكومات المتعاقبة، وعليه أن يكتشف في كل منها على حدة مزايا نظام قانونى أفضل، ليمتلك سلطة الحكم على مضمون هذا الوسيط الضخم الشامل النافذ الجديد. في الوقت نفسه على المجلس أن يضمن وجوده ويؤمن تواصله المستمر، من خلال دعم سمعته القائمة على الصراحة والحزم.

(٣)

مراقبة العدو

مبدئيا أتت الحرب العالمية الأولى للمجلس البريطانى لرقباء السينما حديث الولادة محملة بمشكلة لا مخرج منها. فلن تسمح الحكومة بأى أفلام تتناول هذا الموضوع. ومع ذلك وفى غضون أسابيع من نشوب الحرب حدث رضوخ من جانب وزارة الداخلية، بسبب القيمة الواضحة للبروباجندا الدعائية التى يمكن اكتسابها من وراء تصوير الأفلام الروائية لكيفية اجتياح الألمان لذويهم من أبناء الجيش الإنجليزى. لقد أصاب اليأس جموع الشعب من توالى الأخبار عن هذه الحرب فى حد ذاتها، ومع ذلك ورغم زيادة الضجيج فى البيوت البريطانية بسبب التفاصيل المتواترة عن الحياة فى الخنادق، فإن الحكومة ظلت متعنتة فى رفضها السماح بتصوير الأفلام على الجبهة الأمامية. واحتاج الأمر إلى انقضاء ثلاث سنوات على اندلاع الحرب، حتى اضطر المنتج والموزع الإنجليزى / الأمريكى تشارلز يوربان Charles Urban بنفسه -وهو الذى سبق أن حرض بتصويره قطعة الجبن الزرقاء على التمهيد لظهور مجلس الرقباء منذ عام ١٨٩٨- للقيام بنفسه بإقناع القيادة البريطانية العليا بالسماح للكاميرات لتصوير الهجوم البريطانى الشديد فى ربيع عام ١٩١٧.

وقد نقل الفيلم التسجيلى "سوم / Somme" -الذى تم تصويره كثمرة لنجاح محاولات الإقناع الفعلية- بعضا من المشاعر التى تولدت خلال معركة سوم الشهيرة التى اندلعت منذ الأول من يوليو حتى الثامن عشر من نوفمبر عام ١٩١٦ فى منطقة

سوم بفرنسا على ضفتى النهر الذى يحمل الاسم نفسه، حيث شن البريطانيون والفرنسيون معا هجوما كاسحا على الألمان الذين احتلوا أجزاء كبيرة من فرنسا. وكانت واحدة من أكبر المعارك الدموية التى شهدتها الحرب العالمية الأولى، وتسببت فى انسحاب الألمان أربعة وستين كيلومترا فى مارس ١٩١٧. عادة ما كانت الأحداث تجرى خارج إطار الشاشة. "عشرون دقيقة هى التى تم التقاطها بعدما جرى ما جرى". هذه هى المعلومة التى نقلتها كلمات الشاشة إلى المشاهدين وأضافت: "هؤلاء الرجال جاءوا تحت سماء نار المدفعية الثقيلة"، وكل من شاهد الفيلم سيدرك صعوبة تصديق أن هذه المعركة هى التى تجلت كواحدة من أكثر الاشتباكات والمعارك العسكرية المأساوية التى حُفرت فى خبرات البريطانيين على مدار تاريخهم بالكامل. ففى اليوم الأول فقط قُتل سبعة وخمسون ألفا وأربعمائة وسبعون رجلا بمعدل جنديين لكل ياردة.

حتى مشهد الحرب أو مشهد الحركة الوحيد الذى أظهر عساكر المشاه البريطانيين يتجهون إلى أعلى، اكتشف الجمهور بعدها أنه مزيف. فقد تم تصويره فى مدرسة للمدفعية خلف خطوط النار. وأشار المؤرخ السينمائى الإنجليزى كيفين براونلو -مكتشف زيف هذه اللقطات التى استخدمت نماذج بشرية- أنه رغم أن الفيلم نسخة مقتبسة من الحقيقة، فإنه لا مشهد آخر لهذه المعركة قد تم إدراجه ليراه الجمهور. ومن أجل إعادة بناء هذا المشهد اقترح هو تولِّى رقابة الجيش تنفيذ هذا المطلب.

ومع ذلك عندما تمت مقارنة الفيلم عند عرضه بأفلام أخرى ترفع العلم وتلوح به، بدا أنه حقق نجاحا عظيما على مستوى الجبهة الداخلية. لقد أثنى المتفرجون على واقعيته، خاصة أن هناك بعض الحقيقة الواضحة التى تجلت فى ردود الأفعال، حيث مُنع عرض الفيلم فى كولومبيا البريطانية حتى لا يتسبب فى إحجام الجنود عن

الانضمام إلى الجيش. كما تسبب الفيلم فى تصدير القلق إلى أصحاب دور العرض، الذين ظنوا أن الجمهور البريطانى سوف يشمئز من تفشى الموت فى الخنادق. وعلّق دبليو. جيفرسون وودز W. Jefferson Woods مدير سينما برودواى فى منطقة هامرسميث منشورا يعلن فيه عدم نيته عرض هذا الفيلم وقال: "هذا مكان للتسلية، وليس حجرة للمناظر المرعبة". وعندما طلب محرر الصحيفة البريطانية إيفننج ستاندرد Evening Standard من مستر وودز أن يفسر قراره، علّق المدير بقوله: "أنا لا أعتقد أن هذا الفيلم مناسب لمن فقدوا أقاربهم وذويهم. وأتصور أنه مسبب للعذاب والأسى".

فأجابه المحرر: "لكنه فيلم تاريخى".

فاستطرد المدير: "لقد حضرت العرض التجارى بنفسى، وهناك صرخ أحد الرجال وقال [أخرجونى من هنا. أنا فى حالة سيئة للغاية. لقد فقدت شقيقى منذ أيام قليلة فقط]".

وواصل المحرر أسئلته بإصرار: "لكن الجمهور يمكن أن يتحمل رؤية ما خاضه الأولاد فى الحرب". إلا أنه لم يتلق سوى صدمة كبرى من إجابة المدير الذى قال:

"تمتلئ الصحف بمثل هذه الأخبار كل صباح. فنحن نرى بأنفسنا الجرحى يسيرون بيننا فى شوارعنا... وهناك نقطة أخرى... (هذه النقطة تحذير مسبق أو هاجس يتعلق بكيفية معاملة وسائل الإعلام العصرية لجرحى الحرب من الأعداء) أنت ترى فى الفيلم نقالة وراء نقالة تحمل جرحى الألمان. أعتقد أنه هذا قد يتسبب فى بعث الشفقة على هؤلاء المتوحشين. مستحيل أن يقول الناس [مساكين هؤلاء الشياطين!] إن هذا قد يؤدى على الأرجح إلى خلق الرأفة مع العدو".

على أى حال كان المجلس البريطانى لرقباء السينما يخوض حربا سهلة. فقبل عام ١٩١٤ أنتجت بريطانيا بالكاد ربع الأفلام المعروضة بها، وبسبب طوفان

الحصارات وخطوط التجارة المتقطعة، أصبح من المستحيل فعليا الحصول على الأفلام الأوروبية والأمريكية المستوردة. حاول المنتجون البريطانيون ملء الفجوة، لكن مجلس الرقباء كان يصله أعداد قليلة من الأفلام ليفحصها.

عامل آخر تسبب فى ركود المجلس البريطانى لرقباء السينما وهو المكانة القوية التى اقتنصتها الأفلام الأمريكية والأوروبية، والتى لحسن الحظ لم تخضع أو تستسلم لتلك القواعد السيئة، لكن لا يمكن السير على دربها ببساطة. إلا أن كل هذا لا يعنى أن هذه الأفلام لا تُعرض. أحيانا كانت سلسلة دور عرض شوكيس Showcase مثل ثياتر رويال Theatre Royal ودرورى لين Drury Lane تتجاهل نظام الرقابة، وتطرح عروضا حصرية للأفلام الكبيرة ذات الأربع عشرة بكرة القادمة من الخارج.

اعتاد رواد السينما المحليون إنكار هذه الأفلام الجديدة، لكنها مع ذلك تسببت فى إحداث صدمة؛ ويأتى على رأسها الفيلم الملحمى الفرنسى المناهض للحرب "أنا أتهم! / J' Accuse!" ١٩١٨ إخراج الفرنسى آبل جانس Abel Gance. يبدو أنه كان من المحتم أن يتسبب فيلم ظهر عام ١٩١٨ -يعرض عودة حشود الضحايا ويتساءل هل فقدانهم أمر مبرر- فى إصابة الدوائر الحكومية بالسكتة القاتلة مثلما فعل فى رقباء المجلس البريطانى لرقباء السينما. لهذا أجَّل البريطانيون منح تصريح العرض لهذا الفيلم الفرنسى، لكن عندما عُرض الفيلم فى لندن بعد عامين وبالتحديد فى مايو عام ١٩٢٠، حقق نجاحا رغم أنه لم يتم تصنيفه وسُمح بعرضه فى دار عرض واحدة فقط.

فى خضم هذه العداءات التى طال أمدها، أبدى المخرج الأمريكى توماس آينس Thomas Ince تهورا مماثلا، عندما تقدم بطلب حصول على تصريح من الرقيب البريطانى لملحمته السينمائية ""المدنية / Civilization" ١٩١٦ التى تعلن الغضب على الحرب. فى بلد يخاف الله آمنت أن حربها كانت مباركة بالعناية الإلهية، لن يترك فيلم يُظهر السيد المسيح كمحرض على نبذ الحرب أثرا أكثر من رفع الحاجبين من الدهشة.

كان المخرج الأمريكي على وعي كاف بمواقف البريطانيين، حتى إنه أرسل نسخة مختصرة من الفيلم إلى لندن في بداية عام ١٩١٧ تحمل الاسم الطويل "المدنية: الحقيقة التي يحارب من أجلها كل مواطن بريطاني أصيل / Civilization: What Every True Briton is Fighting For". ومع ذلك نجحت الحيلة في تهدئة سوق التجارة البريطاني نجاحا جزئيا؛ لأن مديري دور العرض خافوا من عرض النسخة الكاملة والتي يمكن أن تؤدي إلى اتهامات بالخيانة. ومن سوء حظ المخرج أنه في الوقت الذي شهد فيه فيلمه عرضا محدودا في لندن في النصف الثاني من عام ١٩١٧، تصاعد اهتمام الشعب بفيلم آخر يحمل سمعة سيئة أكثر بعدما تحايل على الرقابة مرة أخرى.

لم يقدم فيلم المخرج الأمريكي ديفيد وارك جريفيث David Wark Griffith "التعصب / Intolerance" ١٩١٦ السيد المسيح فقط، بل تمادى في صدماته وعرض فتيات المعبد وهن عرايا الصدور. ووُضعت رقصة خادم الكنيسة في سياق المشاهد البابلية الفخمة، نزولا على إصرار منتجي الفيلم من أهل مدينة نيويورك، الذين شعروا أن هذا الفيلم الذي يُعد أعلى تكلفة في الإنتاج حتى ذلك الوقت - وغالبا في المستقبل أيضا - "لا بد أن يحفل بجرعة إضافية من الجنس". لكن حتى مع اعتراف المجلس البريطاني لرقباء السينما أمام لجنة عام ١٩١٧، أنهم "اعترضوا على التماثيل العارية عند رؤيتها في مواضع بعينها"، انتاب الرقباء إحساس بالقلق والإثارة أكثر من مشاهد عدم الرضا والقلق في الأوساط العمالية بمجال الصناعة التي ظهرت في الجزء الحديث من الفيلم. فهو يطرح تهديدا أكثر حدة ومباشرة على الحالة الراهنة، في وقت تصاعدت فيه الاضطرابات الاجتماعية في بريطانيا.

في عام ١٩١٥ أي في العام الذي سبق عرض الفيلم العظيم لجريفيث، بدأت الإضرابات في معامل الفحم في ويلز، واضطرت حكومة رئيس الوزراء أسكويث As-quith أن تخضع لطلبات عمال المناجم. ورد جورج ردفورد رئيس المجلس البريطاني

لرقباء السينما فى ذلك الوقت على أعداء الحكومة، بتقديم قيود جديدة فى التقرير السنوى للمجلس عام ١٩١٥. وحظرت القاعدة رقم ستة عشر على جميع المراجع والأسانيد والأعمال "إقامة أى علاقات بين رأس المال والعمال"، بما يعنى تحريم عرض أى فيلم يتضمن الصراع بين الرؤساء والمرءوسين.

بالطبع يندرج فيلم جريفيث ضمن هذه الفئة المحظورة، لهذا خدم الحظ رواد السينما المعاصرين بعرض هذا الفيلم الملحمى فى وقت لم يصل فيه الكيان التأسيسى لمجلس الرقابة إلى حد الكمال، حيث كان مازال يمكن اختراقه، وبالتالى يمكن تجنبه ببساطة وأمان.

لقد شعر موزعو ومنتجو الأفلام البريطانيون أن بإمكانهم تجنب الرقابة فى وقت ما، إلا أن المجلس قرر رد الجميل وتوجيه اللوم إلى بعض أفلامهم. هذه الأفلام التى اختيرت لعدم إثارتها للاهتمام بشكل خاص، كانت تحمل تصنيفا اجتماعيا جديدا وهو "أفلام البروباجندا الدعائية"، والتى وصفها تى. بى. أوكونور فى عام ١٩١٩ أنها "أُنتجت بغرض التعبئة الشعبية العامة، وحشد التعاطف مع موضوعات بعينها. تضمنت هذه الأفلام التأثيرات الناجمة عن أمراض محددة، المكتسبة والوراثية، عن العمليات الجراحية غير الشرعية (الإجهاض)، عن الرقيق الأبيض (البغاء)، عن (تحديد النسل) إلى آخره".

ومهما كان الشعور الشخصى للرئيس الكاثوليكى للرقابة تجاه هذه القضايا، فقد أُنتجت أفلام البروباجندا الدعائية فى استجابة مباشرة لتصاعد الحقائق الاجتماعية الواضحة: فى عام ١٩١٧ كان هناك ستون ألف عاهرة فى لندن، وكان ثلثا هذا الرقم من اللاجئات القادمات من فرنسا وبلجيكا. واحد من كل أربعة ضباط كان يعود من الحرب وهو يحمل مرضا تناسليا. ولأن واحدا آخر من هؤلاء الضباط الأربعة لن يعود أبدا من الجبهة، فقد انزعجت مجموعات توفيق الحياة الاجتماعية من تراجع عدد سكان الطبقة المتوسطة. أضف إلى ذلك أن البديل -أى الطبقات المتدنية- كانت أقل

الناس حرصا على التمسك بتحديد النسل. وفى موقف أصبح بالفعل منذرا بخطورة فادحة بفعل ضغوطات الحرب، شعر الليبراليون التقدميون وكذلك المصلحون الأخلاقيون والمنظمات -خاصة جمعية تحديد النسل Eugenics Society- أن النسيج الاجتماعى فى خطر، تحت تهديد التمزق القادم من طوفان السكان البروليتاريين.

كان مخرجو أفلام البروياجندا على وعى بدقة القضايا التى تُطرح للمناقشة فى هذا الوقت، لهذا غمروا أى رسالة تعليمية بقصة حب تقليدية باستمرار. نحن نرى فى الفيلم الأمريكى "بضائع تالفة / Damaged Goods" ١٩١٩ على سبيل المثال، أن البطل انتقلت إليه عدوى مرض تناسلى بعد قضاء ليلة مع عاهرة، وهو الموقف الذى تم استخلاصه من لقطة استاتيكية وحيدة فى سيرك بيكاديللى الذى يقع فى منطقة ويست إند فى لندن. وقبل انتهاء الفيلم أوقفت الزوجة إجراءات الطلاق ضد زوجها قليل الحظ، واجتمع الزوجان مرة أخرى فى نهاية سعيدة أكدت مرارا وتكرارا على طهارة الزواج.

ومع كل هذا لم تنعم الرقابة بالراحة حتى فى ظل حالة الخجل التى طُرح من خلالها نقل المرض الجنسى. لقد تركز رفض المجلس على الموضوع نفسه، وليس على وسيلة المعالجة، ولهذا رفضوا تصنيف هذا الفيلم. وفى النهاية وجد الفيلم طريقه للعرض أخيرا فى دار عرض واحدة أو اثنتين داخل بريطانيا، لكن مقابل بتر الكثير من النسخة الأولى، مما دفع المؤرخ السينمائى للتعليق على بتر الفيلم بقوله: إن النسخة المشوهة أصبحت "أقرب بشكل خطير إلى سلسلة من العناوين الفرعية". كما ظهرت ملحوظة غريبة على هامش هذه القصة البطولية: ففى بلفاست أكبر مدن أيرلندا فرضت السلطات المحلية بندا فريدا من نوعه، مفاده السماح بعرض الفيلم فى حالة عزل الجمهور عن بعضه البعض فقط، أى أن يصبح الرجال فى ناحية، والسيدات فى الناحية الأخرى، على أن يفصل بينهما أيضا ممر طويل.

فى ظل تغير الجو الاجتماعى بعد الحرب العالمية الأولى كانت الرقابة مازالت مصممة على رفض منح أى تصريح بالعرض الجماهيرى لأفلام البروباجندا الدعائية مثل فيلم "تجارة الرقيق الأبيض / White Slave Traffic" ١٩١٩، وفيه تتلقى سيدة النصيحة بعدم الذهاب وراء البحار، وهناك الفيلم الأمريكى الميلودرامى المعادى للإجهاض "أين هم أطفالى؟ / ?Where Are My Children" ١٩١٦ إخراج الأمريكى لويس ويبر Lois Weber، والفيلم الأمريكى الذى كشف عن مناهضة المخدرات "حطام إنسان / Human Wreckage" ١٩٢٣ إخراج الأمريكى جون جريفيث راى John Griffith Wray والأمريكية دوروثى دافينبورت Dorothy Davenport، وهو الذى أدانه بروك ولكنسون كواحد من أخطر الأفلام التى ظهرت. وهناك أيضا فيلم "دورية ليل / Night Patrol" ١٩٣٤، وهو فيلم بريطانى لقى تأييد المؤلف المسرحى الأيرلندى جورج برنارد شو لفضحه أمر ممارسة البغاء فى لندن. هذا الفيلم الأخير مُنع عرضه بسبب ادعاء رئيس الرقابة أنه لا يفعل شيئا إلا عدم تشجيع الفتيات للمجىء إلى لندن London، وهو المكان الذى يحتجن إليه بشدة لقضاء الإجازات العائلية.

عودة مرة أخرى إلى لجنة ١٩١٧ التى طلبت من أوكونور تفسير سبب الحظر الشامل لهذا الفيلم، وقد حمل جوابه مغزى مهما لأنه لخص دور الحرب الدفينة للمجلس البريطانى لرقباء السينما، بصفته كلب الحراسة القائم على صناعة التسلية، وليس على صناعة الإعلام. وصرح مسئول الرقابة: "نحن نُوجَد بصفة أساسية، وتقريبا حصرية، من أجل دور العرض وحدها ومن أجل تسلية الشعب ومن أجل ربح صاحب الفيلم. أنا لا أُدرج الأفلام التعليمية تحت وصاية مجلسى؛ لأننى أعتقد أنها خارج نطاق قدراتنا بالكامل. إنها مسئولية السلطات التعليمية أن تقرر وليس دورنا نحن".

الحقيقة التى لم يستطع أوكونور المراوغة فيها، أن هذا التعريف للسينما هو نتاج مجهودات سيدة واحدة. إنها الإسكتلندية مارى ستوبس Marie Stopes رائدة تحديد

النسل، التى أصرت بكل صلابة وعناد على عدم تحويل فيلمها الدعائى من دار العرض السينمائى إلى قاعة المدرسة. وكانت محاولة وضع الفيلم تحت مقص الرقيب قد رسمت استراتيجية التغير فى فترة ما بعد الحرب التى انتهجها مجلس الرقباء، كما ألقت أضواء قوية على طبيعة البروباجندا من وجهة نظر الرقابة.

كتبت ستوبس المعالجة السينمائية لفيلمها المؤثر الأكثر مبيعا "حب الأزواج / Married Love" فى عام ١٩٢٢، وركزت موضوعها الأساسى على تحديد النسل، ومن الطبيعى أن يواجه انتقاله من فوق الأوراق إلى الشاشة احتجاجا على يد الرقابة. لكن مارى كانت تستند إلى سمعتها الدولية كمصلحة اجتماعية، بينما أوكونور لا يملك إلقاء عملها على قارعة الطريق. فى الوقت نفسه، ورغم أنه كاثوليكى أصيل، فإنه قد أصيب بالهلع من تيمة الفيلم بالتحديد. فقرر تبنى استراتيجية أكثر براعة ومكرا، أى أنه لو لم يتمكن من إخضاع الفيلم للرقابة، فيمكنه أن يُخضع مؤلفته نفسها بالسلاح ذاته.

الحقيقة أن معالجة مارى ستوبس لم تُحمِّل العمل بأى علاقة تتماس مع القضية الواقعية التى طرحتها فى كتابها مصدر استلهام السيناريو، والمتعلقة بالهارمونى الجسدى بين الأزواج. الفيلم دراما رومانسية تدور عن البطلة ميزى، النادلة المترددة فى الزواج بحبيبها رجل الإطفاء ديك. فهى تنحدر من أسرة كبيرة فى جنوب لندن، وتخشى أن تسير هى وحبيبها على النمط التقليدى لأسرتها وهو كثرة الإنجاب.

يصل الفيلم إلى عقدة تعترض حياتهما، عندما تشرح مسز ستيرلنج رئيسة ستيزى المهيبة لها أن الزواج لا يؤدى بالضرورة إلى عائلة وفيرة العدد. تم تصوير هذه النفحة من المساعدة الحميمة فى البداية. من خلال زهور متسخة مكتظة ذات براعم ذابلة، وهى الصورة التى انطبع أثرها على وجه رئيسة العمل. ثم يحدث تداخل

مع نبات بحالة جيدة له زهور نشطة مستقيمة، وعليها كارت يحمل شعار الرئيسة الفطنة البصيرة بالعواقب تقول كلماته: " قام هو بتهذيب أشجاره بعناية متسلحا بالعلم والمعرفة". بناء على التحذير المسبق والاستعدادات التى تشربتها، وافقت البطلة بعد وقت قريب على الارتباط بالبطل الذى أنقذها من بيت رئيستها بعدما شب فيه حريق.

رغم كثرة التشجيع القادم من منتجى الفيلم بشركة المخرج البريطانى الرائد جى. بى. صمويلسون G. B. Samuelson، فإن الرقابة استغرقت ستة أسابيع لتصل إلى قرار عن كيفية وضع هذا الفيلم تحت مقص الرقيب. وأخيرا فى منتصف مايو عام ١٩٢٣، وبعد فحص الفيلم أربع مرات، شاهد أوكونور العمل بنفسه مع مجموعة من مجلس مقاطعة لندن، وبصحبة موظف شاب من وزارة الداخلية يدعى سيدنى هاريس Sidney Harris (والذى سيصبح فيما بعد رئيسا للمجلس البريطانى لرقباء السينما فى عام ١٩٤٧). فضّل أوكونور وهاريس منع الفيلم، بينما أبدى مجلس مقاطعة لندن رغبة فى تمرير الفيلم ليُعرض بالكامل. وتسبب ذلك فى وضع أوكونور فى موقف صعب، حيث كان يجب أن يضم مجلس مقاطعة لندن القوى إلى صفه، هذا لو أراد أن يحقق انتظاما لجهاز الرقابة. لهذا تقهقر الرجل واكتفى بطلب حذوفات قليلة، وهى التى وافق عليها مجلس مقاطعة لندن فى الحال.

يُعتبر حذف أوكونور من الفيلم حذفا طفيفا. مثلا لا يجب أن تعيش البطلة فى منطقة كامبرويل الثرية الواقعة جنوب لندن، بل لا بد أن يكون سكنها البديل فى الأحياء الفقيرة. لكن رئيس الرقابة أصر على حذف واحد: وهو عنوان الفيلم نفسه، والذى أصبح الآن "زواج ميزى". وفى محاولة أخرى لوقف المتشوقين إلى عقد أى صلة بين الفيلم واسم مارى ستوبس، أصر أوكونور أيضا على ألاَّ تحمل البوسترات وأى مواد دعاية للفيلم عنوان الكتاب المأخوذ منه السيناريو وبالتالى اسم مؤلفته.

لكن الرقباء لم يستطيعوا استئصال الاتحاد الكامل بين المؤلفة والعمل، بدليل هذه البطاقة التى وردت فى بداية الشريط:

جى. بى. صاموبلسون يقدم

زواج ميزى

قصة كُتبت خصيصا للشاشة

تأليف د. مارى ستوبس الحاصلة على

دكتوراه فى العلوم ودكتوراه فى الفلسفة

بالتعاون مع

كابتن والتر سومرز

فى تطور ملتوٍ قادم ارتد التكتيك اللولبى الذى نفذه أوكونور عليه، عندما لم يكتف مديرو دار العرض بتجاهل تعليمات الرقابة بعدم عرض النسخ الكاملة من الفيلم فقط، بل إنهم أبرزوا أيضا اسم مارى على بوسترات الفيلم -الذى شارك البريطانى كابتن والتر سومرز فى كتابة السيناريو له- خارج دور العرض المسئولين عن إدارتها بحروف كبيرة، تكاد تعادل حجم حروف اسم الفيلم الأصلى "حب الأزواج". تلقت الحكومة تحذيرا بهذا التطور والذى يُقصد به الرقابة الحكومية، فأصدرت مذكرة موسعة سرية لجميع السلطات المانحة للتصريحات تحثهم على ضرورة تنفيذ شروط المجلس البريطانى لرقباء السينما فى عرض الفيلم. لكن ستوبس اكتشفت أمر المذكرة، ولأنها لم توافق من الأصل على شروط أوكونور، فقد هددت برفع قضية على وزارة الداخلية، و فجأة تم ترتيب مقابلة بينها وبين وزير الداخلية. وأكد لها أنه لم تكن هناك أى نوايا

مبيتة أبدا لحذف اسمها من الفيلم أو من الإعلانات. ورغم أنه رفض سحب المذكرة التى أصدرتها وزارته، فإن تأثيرها قد تلاشى وأصبحت تافها لا قيمة لها.

حققت مارى ستوبس نصرا له مغزى على القوى المتحالفة المكونة من مجلس الرقباء والحكومة. وبدون أى تدخلات منها استطاعت بعض الأفلام القليلة معرفة طريقها لتُعرض على الشاشات البريطانية فى عهد السينما الصامتة، رغم خروجها على الشروط التى حددها المجلس البريطانى لرقباء السينما.

من سوء حظ جمهور السينما أن فيلم "زواج ميزى" كان استثناء بالنسبة لتصاعد سلطة مجلس الرقباء. ففى أواخر العقد الثانى من القرن العشرين أصبح من المستحيل فعليا رؤية أفلام ممنوعة على الشاشات البريطانية؛ أولا، لأن المزيد والمزيد من السلطات المحلية باتت مؤيدة لقرارات الرقابة، وثانيا، وبشكل أكثر حسما، لأن جمعية أصحاب دور العرض السينمائى دخلت فى اتفاقات فردية مع أعضائها فى عام ١٩٢٩ ليؤجروا الأفلام التى حصلت فقط على شهادات تصريح بالعرض من الرقابة.

طرحت الأفلام الدعائية مشكلة خاصة بالنسبة لجميع القوانين والمؤسسات الباحثة عن استرضاء الرقباء. فقد كانت تتلقى دعما من مجموعات إصلاح الطبقة المتوسطة المؤثرة، التى عقدت العزم على تحسين المستويات البدنية والأخلاقية لجمهور السينما. على الجانب الآخر استاءت صناعة السينما من هذا الاعتداء؛ لأن العاملين فيها كانوا يعرفون أن هناك هامش ربح قليل للغاية يُجنى من وراء عرض الأفلام الدعائية. وتلخص الموقف الرسمى لجمعية العاملين فى صناعة السينما البريطانية فيما أعلنوه عبر الجريدة السينمائية كينيماتوجراف آند لانترن ويكلى Kinematograph & Lantern Weekly فى الجزء الأخير من عام ١٩٢٤ عندما قالوا: "ليس من مهام أصحاب دور العرض التصرف كمتعهد لتوريد أفلام البورنو المقنّعة والتى يطلقون عليها أفلام الدعاية".

أصبحت خطوط المعركة بين الأفلام الدعائية وأفلام التسلية أكثر تشوشا، عندما عكست الحكومة سياستها العشوائية السابقة، وبدأت فى دعم ومساندة مجلس الرقباء سرا فى منتصف العشرينيات. افترضت وزارة الداخلية أن غالبية متفرجى السينما تنتمى إلى الطبقة العاملة، ووصفتهم كلمات جريدة التايمز أنهم: "أقل ذكاء وتعليما"، لهذا فقد يسيئون فهم الرسالة الأخلاقية المبثوثة داخل الأفلام الدعائية. وجهة نظر وزارة الداخلية أن النجاح التجارى لفيلم "زواج ميزى" أكد بالفعل هذا الادعاء، ومنذ عام ١٩٢٤ وما بعده رشقوا السلطات المحلية بمنشورات تساند حظر مجلس الرقباء الشامل لجميع الأفلام الدعائية.

لكن المصلحين الاجتماعيين استمتعوا بمساندة المثقفين الليبراليين، الذين أدركوا استخدام تلك المعايير المزدوجة. فى هذا الوقت أعلن شو الغاضب عن رأيه: "عندما أجد مسئولا حكوميا يسمح بالحرية اللامحدودة لأفلام البورنو، ويرفض رفضا مطلقا السماح للأفلام الأمينة المهذبة التى تهدف لخير المجتمع بالعرض، فأنا ألجأ إلى الرأى العام لطرد هذا المسئول وسلطاته فى صندوق القمامة".

لنترك آراء المؤلف المسرحى عن أفلام البورنو الشرعية جانبا، لأن أهم عنصر غريب ظهر أمام المصلحين الاجتماعيين مثل شو هو معارضة الرقابة للأفلام التى حاولت تحسين السلوك الأخلاقى للمتفرجين. لكن ما لم يحسب المصلحون ومناصروهم حسابه هو تلك الأفلام التى تتعامل مع الموضوعات الجنسية، والتى كانت بذلك بعيدة عن مناطق الاختلاف. لكن كل ما يهم القانون الذى مازال منشغلا بهواجس بقائه من عدمه، هو اختراق هذه الفكرة المبتذلة للعقيدة الكاردينالية للبيروقراطية السياسية: المقصود هنا الجدل الذى يجلب ضربات جريحة؛ حيث إن الرضا بالصمت يؤدى إلى زيادة القوة.

لهذا انتهجت الرقابة سياسة الطمأنينة المفترضة المخادعة فى وجه السبب المحتمل لإثارة الجدل والخلافات: أى أفلام البروباجندا الروسية العظيمة فى العشرينيات.

وصرح أوكونور بنواياه مبكرا عندما أخبر لجنة ١٩١٧، أنه دوّن قائمة بثلاث وأربعين قاعدة لاستبعاد الأفلام. وهو الأمر الذى يُعرف باسم "أوكونور ٤٣"، والذى استقر فى خانة القواعد المقدسة داخل مجلس الرقباء. اختصت خمس وثلاثون قاعدة منها القضايا الأخلاقية والدينية، بينما تولت سبع منها القضايا السياسية الصريحة، من بينها "المشاهد التى تتجه إلى قلة احترام وتسخيف الملابس الملكية". و"المشاهد التى تميل إلى الاستخفاف بالشخصيات العامة والمؤسسات والقوانين". بالإضافة إلى "القضايا ذات الصلة بالخلافات السياسية"، مع استمرار حظر تناول "العلاقات بين الرأسمالية والعمال". كما أبلغ رئيس مجلس الرقباء اللجنة أنه فكر فى "ضرورة الحفاظ على علاقات الصداقة وليس العلاقات العابرة مع وزارة الداخلية". هذه القيود -التى دقت طبول الحرب ضد المصلحين الاجتماعيين- تحاول الآن القبض على مقاليد الحالة السياسية الراهنة ضد الأفلام الثورية المنفتحة القادمة من الاتحاد السوفيتى، والتى كانت تنير شعلة أمام الأعداد المتزايدة من العاطلين.

كانت جمعية الفيلم تقف أمام المجلس البريطانى لرقباء السينما بالمرصاد، وهى الجمعية التى تشكلت فى عام ١٩٢٥ على يد الأرستقراطى الشيوعى إيفور مونتاجو Ivor Montagu لعرض الأفلام المستوردة التى لا تروق للآخرين، وبالتالى لا يمنحونها تصريح العرض العام. وقد غطى نداء الجمعية لجمع شمل الأعضاء كل جانب من جوانب الحياة الفكرية ورموزها تقريبا فى العشرينيات، من بينها الفليسوف البريطانى برتراند راسل Bertrand Russel والناشط الإنسانى الإنجليزى جوليان هاكسلى Ju-lian Huxley ورجل الاقتصاد البريطانى جون ماينارد كينز John Maynard Keynes والمؤلف المسرحى الأيرلندى جورج برنارد شو والفنان والناقد الإنجليزى روجر فراى Roger Fry وممثلة المسرح إلين تيرى Ellen Terry. كما لاقت صيحتهم المحتشدة العون من الكاتب الإنجليزى إتش. جى. ويلز H. G. Wells: "نحن لا يمكننا السماح لأنفسنا

بأن تقودنا عصابة من الرجال الغامضين". أما أكثر ميادين المعركة دموية التى سيتواجه فيها الخصمان السينمائيان فى حربهما المستمرة -والتى لاقت معونة من أقوى نداء دينامى مثير للصراع المسلح- فهو إنتاج صناعة السينما بالفعل الفيلم السياسى الدعائى الكلاسيكى "المدرعة بوتمكين" ١٩٢٦ للمخرج الروسى سيرجى إيزنشتاين Sergei Eisenstein.

لم يتضمن الفيلم أشهر مشهد فى السينما الصامتة فقط، أى تتابع درجات سلم أوديسا حيث تصوب القوات القيصرية نيرانها إلى أسفل فوق مواطنى البلدة؛ بل إن الفيلم بالكامل يوظف التكنيك الثورى السينمائى للصور المتصادمة المتلاحقة، من أجل استثارة الاستجابة العاطفية للجمهور. لقد واصل استخدام المخرج لتكنيك "المونتاج" إنعاش آمال متحمسى وصناع السينما فى كل مكان، ومازال الفيلم يمثل نموذجا راسخا فى عينى النقاد، كما أنه "يحتل مكانة دائمة فى أفضل عشرة أفلام على مستوى العالم". لكن فى تلك الأثناء كان تصوير الفيلم للثورة الناجحة ضد السلطة السياسية هو ما تمادى فى إزعاج رقباء العالم. لقد أحرق البوليس الفرنسى كل نسخة وجدها للفيلم، وفى ولاية بنسلفانيا الأمريكية تم منعه لأنه "يعطى البحارة الأمريكيين خطة لكيفية قيادة تمرد"، وفى أوروبا وجد أحد الرقباء حلا لما طرحه المخرج الماركسى مصحوبا بتحذير يسارى شرير لكل من تسول له نفسه الانضمام إلى الثوار: كل مشهد حدث بعد تتابع مجموعة سلالم أوديسا تم بتره.

فى بريطانيا لم يستطع الفيلم التحريضى الوصول هناك بسبب الظروف السيئة. فقد انهار الإضراب العام الذى تصاعد فى مايو ١٩٢٦ فى غضون تسعة أيام. ولكن الخوف من تمرد الطبقة العاملة استمر فى السيطرة على حكومة حزب المحافظين المُنتخبة حديثا تحت قيادة ستانلى بالدوين Stanley Baldwin. كما أن وزير الداخلية الجديد سير وليام جوينسون – هيكس Sir William Joynson - Hicks لا تعجبه السينما

بصفة عامة والأفلام الراديكالية بصفة خاصة، وكانت أوامره هى الدافع لمنع مجلس الرقباء الفيلم بالكامل فى شهر سبتمبر، أى بعد أربعة أشهر من هزيمة الاتحادات المحرضة على الإضراب العام.

وظلت قضايا الفيلم معلقة حتى عام ١٩٢٨، حتى حاول الأرستقراطى الشيوعى إيفور مونتاجو Ivor Montagu تحاشى الرقابة بتقديم الفيلم إلى مجلس مقاطعة لندن. وفشلت هذه المناورة؛ لأن المجلس الذى يُدار بالفكر المحافظ أكد على المنع الجوهرى للفيلم. حاول مونتاجو تقديم الفيلم إلى سلطات محلية أخرى، لكن قبل أن ينفذ هذه الخطوة تلقى موزع الفيلم -شركة فيلم بوكينج أوفيسيز Film Booking Offices- زيارة من ضباط سكوتلاند يارد فى فبراير ١٩٢٩. ورغم أن موقف مونتاجو كان هو الدافع لما فعله البوليس، فإنه لا يمكن أن يكون رفض الموزعين المفاجئ إمداد جمعية الفيلم أو أى عرض خاص آخر بأوراق الفيلم بدون إذن كتابى من جوينسون هيك مجرد مصادفة، وليس غريبا أن هذا الإذن لم يُمنح أبدا.

تجسد الإطراء الذى يُحسب لصالح مهارة المخرج الروسى فى غرفة المونتاج على هيئة تلقى الفيلم حظرا شاملا بالعرض، مما أعاق سبل الوصول حتى إلى مفكرى الطبقة المتوسطة. من المفترض أن حكومة بالدوين آمنت بالفعل بأن الفيلم يمكن أن يتسبب فى فتنة، وقد جُن جنون إيمانهم هذا بفضل هؤلاء "الرجال الغامضون" الذين حققوا أهدافهم. لقد ظل الفيلم طريدا خارج دور العرض البريطانية حتى عام ١٩٥٤، فى زمن لم يعد عرض الأفلام الصامتة مربحا. من بين القلة القليلة التى احتجت على التعتيم الإجبارى القمعى المفروض على هذا الفيلم -الذى اعترف به العالم كواحد من أكثر الأعمال المدهشة الصاعقة فى زمنه- كانت الناقدة الماركسية والشاعرة والروائية والصحافية الإنجليزية وينيفريد إليرمان Winifred Ellerman، التى كانت تكتب تحت الاسم المستعار برايرBryer. لقد منحت خيالها حق تصور مهرب خيالى فى عام ١٩٣٠

وقالت: "يستطيع الإنسان تخيل شباب متوثب يقتنص مسئولية الرقباء فى الحظر والتحريم، ويجبرهم على مشاهدة الفيلم أربع أو خمس مرات حتى يشجعوا ويهتفوا للعلم الأحمر من أجل عرض هذا الفيلم".

حتى المخرج الروسى نفسه حاول رفع الحظر عن عرض فيلمه عندما زار لندن فى عام ١٩٣٠، لكن لا حياة لمن تنادى. وانتقم المخرج لنفسه انتقاما حلوا مرا فى مذكراته، عندما وصف الرقباء البريطانيين بسخرية: "واحد منهم فاقد البصر ومحتمل أن يكون هو من يتعامل مع الأفلام الصامتة، ورقيب آخر أصم وبالتالى عليه الاتجاه إلى الأفلام الناطقة، والثالث اختار أن يموت خلال الفترة التى زرت فيها لندن". وفى تعليق على العبارة الأخيرة أشار أحد مؤرخى السينما إلى أن الموت غالبا "لم يمنع الرقيب من الاستمرار فى فرض الرقابة على الأفلام".

نعود إلى عام ١٩٢٦ لنرى مثالا آخر للتواصل مع الثوار البلاشفة الذين انتقلوا إلى حالة الشغب. يُعتبر فيلم "الأم"" للمخرج الروسى فسيفولد بودوفكين Vsevold Pu-dovkin أكثر تأييدا للثورة مقارنة بالفيلم السابق من عدة أوجه، وألقت أسباب منعه عن الجمهور مزيدا من الضوء على تنامى التعاون بين المجلس البريطانى لرقباء السينما والمجالس المحلية، عندما اتفقا واتحدا على هدف واحد مشترك. تميزت حبكة الفيلم بالبساطة والمباشرة: أولا، يتعرض البطل عامل المصنع للضرب على يد مناهضى الإضراب، وبعدما يسترد وعيه يرديه فرسان القيصر قتيلا بعيار نارى. لكن قبل أن يفارق الحياة يسلّم علم الاتحاد إلى والدته، التى أحاطت به جسدها قبل أن تنسحق تحت حوافر خيول القيصر.

بعد فحص هذا الفيلم الذى عرضه أوكونور سرا فى بيته لسبب غامض، أساء هو قراءة الحبكة الصريحة للفيلم بشكل غريب، لدرجة أنه اعتقد أن فيلم "الأم" أسهم فى نشر التفهم الأفضل للأحوال والأوضاع الروسية. ومع ذلك كانت حكومة بالدوين أكثر إدراكا، وعلى الفور شكلت وزارة الخارجية ضغطا ليتحمل أوكونور إعلان الفيتو ضد

عرض الفيلم. وفى خلال أيام حقق رئيس الرقابة رغبات الوزارة، ونادرا ما يُعرض هذا الفيلم من وقتها.

مع ذلك واحد فقط من المشاغبين لم يكن مستعدا لتقبل القرار. إنه الفليسوف برتراند راسل الذى اتخذ خطوة إيجابية ورتب لعرض فيلم "الأم" سرا فى جمعية الفيلم. ونتيجة لهذا التصرف طالبت جمعية العاملين فى السينما المنشأة حديثا ونقابة السينما -على سبيل المثال- مجلس مقاطعة لندن بمنحهما تصريحا بمشاهدة الفيلم فى نهاية عام ١٩٢٩ مع أفلام روسية أخرى مدهشة ممنوعة من العرض. من بين هذه الأفلام الممنوعة كان فيلم "أكتوبر" إخراج إيزنشتاين Eisenstein، الذى عُرض على الرقابة من قبل بالفعل، وقد أزيل كل ظهور للثائر البلشفى والمُنظِّر الماركسى المُحرَّم ليون تروتسكى Leon Trotsky بواسطة إيزنشتاين الغاضب. وهناك فيلم "إضراب / Strike" ١٩٢٤ و"المدرعة بوتومكين"، وفيلم "عاصفة فوق آسيا / Storm Over Asia" ١٩٢٨ إخراج بودوفكين Pudovkin، وفيلم "بابل الجديدة / New Babylon" ١٩٢٩ إخراج ليونيد تراوبرج Leonid Trauberg وجريجورى كوزنتسيف Gregori Kozintsev، الذى رفضه مجلس الرقباء مبكرا فى ذلك العام بسبب "إصراره على تقديم الوحشية والدموية باستمرار، وبسبب مشاهده الخارجة فى أحيان كثيرة عن حدود الأدب واللياقة".

فى شهر مارس التالى، وفى مقابلة عامة فى قاعة مقاطعة لندن، تمت قراءة محتوى خطاب موجه من المجلس البريطانى لرقباء السينما إلى لجنة الترفيه والتسلية بمجلس مقاطعة لندن، يقرر أن هذه الأفلام قد تسبب اختراقا للسلام فى حالة عرضها سرا أو علنا. وأجاب عضو البرلمان جورج شتراوس المنتمى لحزب العمال، أنه متى نالت جمعية الفيلم المنتمية إلى الطبقة المتوسطة تصريحا بعرض تلك الأفلام، فهذا يعنى أن عدم السماح لجمعية العاملين فى السينما برؤية الأفلام نفسها "ليس إلا محاباة طبقية وتعصبا".

وعلى صعيد صدى آخر للحالة المزاجية السائدة المعادية للثورة البلشفية، رفضت مس روزموند سميث رئيسة اللجنة المنتمية إلى حزب المحافظين هذا الطلب. وأصرت على قولها: "لا أعتقد أن أى شخص يمكن أن يكون أكثر معارضة للرقابة السياسية منى أنا. لكنى أتصور أننا أمام شيء مختلف تمام الاختلاف فى تلك الأفلام الروسية. أنا أشعر أن الشيوعية مسألة عظيمة أكثر من حصرها فى ديكتاتورية حزب سياسى، ولست على استعداد لمنح مؤلفى تلك الأفلام أى حق لنشر دعايتهم فى هذا البلد... لا أتصور أننا لا بد أن نغدق الأفضلية على أشخاص لا نثق بهم أبدا". هنا سُمعت أصوات صيحات من القاعة تقول نقلا عن شاهد عيان: "هذه هى السياسة بعينها" و"إنه ليس شأنا سياسيا على الإطلاق". "نعم هذه هى الحقيقة". وأسرعت مس روزموند تجيب: "الكل يعلم أن الشيوعية أمر عظيم أكثر من كونها مجرد آراء سياسية".

بعد مرور شهر توسع حزب العمال فى منطقة وستهام فى لندن فى هذا التعريف المغامر إلى حد ما عن الآراء السياسة، عندما منح تصريحا بعرض فيلم "الأم"، وهو ما أثار استجابة فورية من مجلس مقاطعة لندن، الذى أصدر مرسوما يقول إنه من الآن فصاعدا سيتم رفع قيمة الاشتراك السنوى فى جمعيات العاملين بالسينما عشرة أضعاف لتصبح عشرة شلنات، وهو مبلغ له وزنه فى سنوات الإحباط. ومن أجل سد أى ثغرات أخرى، أعطى مجلس مقاطعة لندن تعليمات إلى كل جمعيات السينما بأنه غير مسموح لهم بعرض أى فيلم منعه المجلس البريطانى لرقباء السينما.

كان موقف جمعيات السينما مازال قانونيا فى عرض الأفلام التى لم تخضع ولم تستسلم للرقابة. مع ذلك كانت هذه الأفلام مفتوحة لأشكال أخرى من المضايقات، خاصة لو كان الجمهور المقصود هو الطبقة العاملة، بالتالى فهو جمهور "سريع التأثر". على سبيل المثال أدت محاولة البوليس وقف عرض فيلم "المدرعة بوتومكين" فى القاعة المخصصة للمشتغلين بالتعدين فى بلدة جارو عام ١٩٣٤ إلى تأسيس المجلس القومى للحريات المدنية.

لقد اعتاد البوليس على منع عروض جمعية العاملين بالسينما، من خلال استخدام قواعد الأمن والأمان. وفى حالة عدم التمكن من المنع سيعطلونهم عن التواصل من خلال معبر "الاختبارات سريعة الاشتعال". ولأن دار العرض السينمائى كانت تتلقى تهديدا بسحب تصريحها لو عرضت فيلما على دعامة قابلة للاشتعال، فإن السلطات المحلية كانت تطالب غالبا بإثبات الأفلام الدعائية مقاومتها للحريق. وقد بلغت التهديدات مداها فى واقعة سينة السمعة فى قاعة مانشستر لابور هول Manchester Labour Hall فى أغسطس عام ١٩٣٣. عندما أغارت الشرطة على عرض للفيلم الأمريكى التسجيلى المؤيد للثورة "الطريق إلى الجحيم / The Road to Hell" ١٩٣١، حيث ألقى سكرتير الجمعية عود ثقاب مشتعل تحت جزء مبتور من شريط الفيلم ليؤكد أمانه، لكن البوليس لم يبد ارتياحا لما حدث. وأصر رجال الشرطة على تعريض بكرات الفيلم بالكامل لنيران فعلية لمدة نصف ساعة على الأقل. وعندما تم تنفيذ الأوامر بالحرف، كان الفيلم مازال على حاله ولم يتحول إلى لهيب؛ ومع ذلك أصبح الفيلم مشوها إلى حد كبير بالنسبة لجهاز العرض.

المؤكد أن منتجى أفلام الإصلاح الاجتماعى وأفلام البروباجندا الروسية، لم يكونوا هم المُعذَّبين وحدهم على أيدى الرقباء خلال هذه الفترة. فقد كانت أفلام التعبيرية الألمانية فى العشرينيات بالتحديد هى الأكثر خضوعا لهفوات المجلس البريطانى لرقباء السينما. تعرّض الفيلم الألمانى "متروبوليس / Metropolis" ١٩٢٦ إخراج النمساوى فريتز لانج Fritz Lang إلى حذف ثقيل للغاية، حتى أعلن الكاتب البريطانى إتش. جى. ويلز H. G. Wells أن ما حدث "أمر مبهم". كما قوبل فيلم "مقصورة الدكتور كاليجارى / The Cabinet of Dr. Caligari" ١٩١٩ إخراج الألمانى روبرت ڤين Robert Wien بالرفض تقريبا؛ لاختلاف المجلس حول مشاهد مستشفى الأمراض العقلية واحتمالية إزعاجها للمشاهدين ممن لهم أقارب فى المستشفيات العقلية.

أضف إلى ذلك معاناة مخرجين عظماء تعبيريين آخرين. فى هذا الوقت لم يكن أحد خارج مجلس الرقباء على وعى بمنع عرض فيلم "نوسفيراتو / Nosferatu" ١٩٢٢ إخراج الألمانى إف. دبليو. مورناو F. W. Murnau، وبأن المؤلف والمخرج التشيكى الأصل جى. دبليو بابست G. W. Pabst قد استُبعد بصفة خاصة فيما يبدو عن مرمى الملاحظة والانتباه؛ فقد أصيب فيلمه الأول مع الممثلة الأمريكية لويز بروكس Louise Brooks الذى يحمل عنوان "يوميات فتاة مفقودة / Diary of a Lost Girl" ١٩٢٩ بحذف حاد على يد الرقابة، وهو المصير نفسه الذى لاقاه فيلم "شارع بلا أفراح / Joyless Street" ١٩٢٥ آخر الأفلام الأوروبية للممثلة السويدية جريتا جاربو Greta Garbo. بينما ذاب فيلمه الأشهر والأنجح "صندوق باندورا / Pandora's Box" ١٩٢٩ بطولة لويز بروكس Louise Brooks تحت مقص الرقيب، حتى أصبح مهلهلا لا معنى له بمعنى الكلمة بفضل الرقابة.

يجسد فيلم "صندوق باندورا" سقوط بطلة الفيلم لولو Lulu من سماء الرحمة، وهى سيدة تنعم "بالجمال الجسمانى والسلطة الشهوانية"، لكن ينقصها الإحساس الأخلاقى. وقد أضافت شركة إنتاجه القائمة فى برلين على الفيلم نهاية رفيعة المستوى تتناسب مع نسخة العرض البريطانية، وبدلا من طعن السيدة حتى الموت على يد جاك Jack البطل، تم إنقاذها بدافع أخلاقى وجسدى بفضل جيش التحرير. حتى بعد هذه التبرئة التى أضفاها الفيلم على نفسه بنفسه، قطعت الرقابة دابر وجود واحدة من الشخصيات الأساسية، وهى الكونتيسة جشفيتس Countess Geschwitz السحاقية. وكما لاحظت الناقدة والروائية الإنجليزية أنجيلا كارتر Angela Carter فى مقالها بعنوان "سيدات مشئومات"، أنه لما كانت جميع الشخصيات الذكورية تستغل شبقية البطلة المعبرة بلا رحمة، ظلت الكونتيسة الشخصية الوحيدة التى تسمح لنفسها أن تستغلها لولو. الحقيقة أن المخرج بابست Pabst خفف بالفعل من المشاهد الجنسية الصريحة للكونتيسة، وأشارت كارتر إلى أن هذا التصرف الرقابى الذاتى من المخرج

أعاد منتهى السلطة الجنسية التى حاول الفيلم إضعافها من الأصل. هكذا كان على الرقابة أن تستخدم مقصها ثلاث مرات مضاعفة على الفيلم الذى تجرأ بالإشارة إلى أن الرغبة الجنسية يمكنها أن تعبر الحدود التقليدية.

رغم الإسهامات الأوروبية فى تلك الأفلام الكلاسيكية الصامتة، فإن نسبة الأفلام المعروضة على الشاشات البريطانية فى العشرينيات وصلت إلى تسعين بالمائة من الأفلام الأمريكية. واستمتعت جميع الأفلام الأمريكية السائدة الصامتة تقريبا بحصانة مجلس الرقباء؛ لأن مضمونها البرىء جاء على هوى تعريف أوكونور لدار العرض السينمائى كمكان للتسلية. هناك مجموعة من الأفلام الأمريكية الناجحة والجريئة أيضا فى هذا الزمن، مثل "الشيخ / The Sheik" ١٩٢١ إخراج الأمريكى رادولف فالنتينو Rudolph Valentino و"سيدى تومسون / Sadie Thompson" ١٩٢٨ إخراج الأمريكى راؤول والش Raoul Walsh وبطولة الممثلة الأمريكية جلوريا سوانسون Gloria Swan-son أو مثل الفيلم الملحمى "الاستعراض الكبير / The Big Parade" ١٩٢٦ إخراج الأمريكى كنج فيدور King Vidor. كان من الصعب عليها أن تتعرض إلى مقصلة الرقيب، لأن شعبيتها دعمت صناعة السينما البريطانية. ولأن مجلس الرقباء كيان تجارى يحصل على تمويل وحق رعاية، فلم يكن يرغب فى فرض سلطته بوضوح على الأفلام التى تسمح ببقائه هو والعاملين فيه وزملائهم من العاملين فى صناعة السينما فى أعمالهم محتفظين بوظائفهم. لكن أهم سبب فى إطلاق سراح الأفلام الأمريكية من سجن البتر المؤذى بهذا التوسع هو أنها ببساطة لم تشكل مصادر للخلافات السياسية.

أثناء انسحاب السينما الصامتة وتركها الساحة لتحل السينما الناطقة محلها فى عام ١٩٢٨، كان المجلس البريطانى لرقباء السينما قد أطبق أصابع السلطة على الصورة المتحركة: حتى لا تُستغل فى صدمة الشعب البريطانى. بالتأكيد كان من حق أى شخص صنع أى فيلم عن أى شىء يرغب فيه، لكن فيما لا يتعارض مع المعتقدات

المألوفة والتقاليد فى إطار الحالة الراهنة لمجلس الرقباء. وبفضل مساعدة الموزعين والسلطات المحلية كانت الحقيقة المؤكدة المطلقة هى عدم وصول هذا الفيلم الجدلى إلى حشود الجماهير. لقد أثبت المجلس للحكومة أن الرقابة الحكومية على السينما لم تكن ضرورية؛ بسبب توفر وسائل أخرى من السيطرة، مما جعل الحاجة إليها غير ملحة. بعبارة أخرى يمكننا القول إن المجلس البريطانى لرقباء السينما فعل كل ما بوسعه لزرع نظام الرقابة على السينما البريطانية فى مكانه.

بعد مرور أربع سنوات حذفت الرقابة فى عام ١٩٣٢ السطر التالى الذى كتبه برتولد بريشت Bertholt Brecht من أول فيلم ناطق أخرجه بابست Pabst بعنوان "أوبرا الثلاث بنسات/ The Threepenny Opera" ١٩٣٠ ويقول فيه: "يمتلك الأثرياء قلوبا قاسية مقابل امتلاكهم أعصابا حساسة". وعندما أعد مجلس الرقباء نفسه لعصر الفيلم الناطق، جاءت تلك الكلمات بمثابة شهادة على قدرة الرقابة على إسكات أفلام صامتة كثيرة رائعة.

(٤)

صوت الصمت

لم يكن المجلس البريطانى لرقباء السينما قد أعد نفسه لظهور الأفلام الناطقة. محتمل ان الرقباء اعتقدوا أن الأفلام الناطقة تقليعة ستنزوى سريعا؛ لأنه بعد مرور حوالى ثلاث سنوات على دخول نظام فيتافون وارنر بروس ساحة العمل لم يكلفوا أنفسهم مشقة طلب معدات صوت. وكانوا يحلون المشكلة بمشاهدة الفاحصين فيلما، بينما يقوم الآخر بقراءة السيناريو بصوت مرتفع، حتى لو تسبب ذلك فى حدوث ارتباك بعدما حل نظام آخر مجهول محل نظام ممارسة المشاهدة المعتادة لأعضاء مجلس الرقباء لفيلمين فى وقت واحد. وبمجرد وصول المعدات فى نهاية شهر يناير عام ١٩٣٠، اكتشف مجلس الرقباء أنه بينما كانت عملية قطع وحذف الأفلام الصامتة أمرا هينا باستخدام مقصات مدربة بارعة، اتضح أن قص الحوارات من فيلم ناطق يتطلب إعادة تخطيط التوافق بين الكلمة والحركة، وبالتالى تدمير كل تتابع تواصل المنظومة. وعلى حين واصلوا فك شفرة هذه الألغاز التقنية، اخترع المجلس حلا بسيطا يحدث فجوة معلقة: نتيجة هذا النظام الجديد كان الفيلم يخضع إما إلى المرور صحيحا كما هو، أو المنع الكامل فى حالة احتياجه للحذف من أى نوع.

أثناء محاولتهم استكشاف كيفية قصقصة الأفلام الناطقة، عانى المجلس البريطانى لرقباء السينما من عطل آخر مؤقت. ففى نوفمبر عام ١٩٢٩ فارق رئيسهم تى. بى. أوكونور T. P. O'Connor الحياة عن عمر يناهز الواحد والثمانين عاما. ورغم

أنه لم تكن لدية المقدرة على فحص الأفلام خلال الفترة الأخيرة من رئاسته، حيث منعه الشلل الجزئى من صعود السلم لبلوغ غرفة العرض بالرقابة. فإن المجلس كان مدعما بسلطته ونفوذه ومتحاشيا أى خطوات لاحقة من تدخلات الحكومة بفضل البراعة السياسية لأوكونور. لم يكن الرئيس السابق ناجحا فى الموازنة ما بين المصالح المتصارعة فى صناعة السينما والسلطات المحلية والحكومة المركزية فقط؛ بل إنه بلغ حدا أكبر من الأهمية بسبب إدراك أوكونور أن ذروة هذا المثلث التأسيسى كان محتلا بواسطة الحكومة. فى السنوات الأولى الحاسمة من عمر المجلس، عندما كانت وزارة الداخلية تشاور عقلها لتتبنى الرقابة الحكومية أو لصنع نظام الصناعة الممول بالرعاة أو لخلق توليفة تضم الاثنين معا، تكفلت براعة أوكونور أن تفسر للحكومة اليوم الذى ستصبح فيه مميزات نظام الرقابة غير قابلة للأخذ والرد لدى البرلمان.

واعترافا بالخدمة التى حددها أوكونور، تم تعيينه عضو مجلس شورى البلاط الملكى فى عام ١٩٢٤. لم يكن المنصب شرفيا فحسب، فقد اختُص أوكونور بالتوقيع على قانون أسرار الدولة أو قانون الأسرار الرسمية، الذى يتيح حماية أسرار الدولة والمعلومات الرسمية خاصة التى تتعلق بالأمن القومى، وهو ما يعنى الثقة بالرجل ليؤتمن على معلومات رفيعة المستوى. بالتالى لم يعد لزاما عليه جس نبض النوايا البديلة أو الثانية لدى الحكومة، وهو ما أثمر بالتبعية إمكانية توظيف المجلس البريطانى لرقباء السينما بكفاءة أعظم كواجهة لقرارات الحكومة بشأن السينما.

من حسن حظ الرقابة أن خليفة أوكونور الذى حل رئيسا للمجلس كان هو الآخر يتفهم الترتيب الهرمى للسلطات داخل رقابة السينما البريطانية. فى الواقع أن سير إدوارد شورت Sir Edward Shortt شغل من قبل منصب وزير الداخلية فى ائتلاف لويد جورج Lloyd George أول وآخر رئيس وزراء ويلزى فى المملكة المتحدة، وحصل هو وأوكونور على موافقة بدعم من عدد كثير من السلطات المحلية الرئيسية من أجل

الالتزام بقرارات المجلس البريطانى لرقباء السينما. لكن شورت لم يكن يتمتع بالخبرة فى صناعة السينما، وإلى جانب تعيينه رئيسا اعترف هذا المحامى الذى يضع المونوكل أو النظارة ذات العين الواحدة أنه شخصيا غير معجب بالأفلام الناطقة الجديدة. وهو ما يمكن أن يفسر الزيادة المفاجئة فى عدد الأفلام الممنوعة أثناء حكم شورت Shortt، الذى امتد إلى ست سنوات كرئيس للمجلس حتى عام ١٩٣٥. وبينما سعى أوكونور للتثبيت والاستقرار، اتضح من اتجاهات شورت أنه لا يبالى بغيره. كما أن وصول الأفلام الناطقة سيمده هو والمجلس البريطانى لرقباء السينما بوسائل توسيع وبسط سلطاتهم على صناعة السينما. بدءا من عام ١٩٣٠ وما بعده لم يكتف أعضاء المجلس بإصدار قرارات تحدد الأفلام المسموح بمشاهدتها فقط، بل أصبحوا يمتلكون هيمنة شاملة فى مسألة تقرير أى الأفلام التى سيتم إنتاجها من الأصل.

على مدى سنوات العشرينيات راح مجلس الرقباء يطالب المنتجين بتقديم السيناريوهات إليه قبل إنتاجها. فى البداية تجاهل المنتجون هذه الدعوة، لكن مع قدوم الصوت فى نهاية العقد بدأوا فى إدراك الميزة الاقتصادية فى تجنب مخاطر إعادة تصوير المشاهد التى ربما يعترض عليها الرقباء. وبمجرد أن تقدمت إلى الرقابة فى بداية الثلاثينيات سيناريوهات شعبية لكنها مثيرة للمشاكل من داخلها، خاصة تلك الأفلام من نوعية الدراما الاستعمارية مثل الفيلم الأمريكى "كلايف من الهند / Clive of India" ١٩٣٤ إخراج البولندى ريتشارد بوليسلاوسكى Richard Boleslawski، أو الأفلام التاريخية مثل الفيلم البريطانى "الحياة الخاصة لهنرى الثامن / The Private Life of Henry VIII" ١٩٣٣ إخراج المجرى ألكسندرا كوردا Alexandra Korda، تنامى هذا التأثير بشكل واسع. لم يعد الرقباء فى حاجة إلى مطاردة الحدث. فيمكنهم الآن وضع الأفلام تحت مقص الرقيب مبكرا جدا قبل أن يتم إنتاجها، فضلا عن خضوعها للرقابة مرة أخرى بعد الانتهاء منها.

تمنحنا تقارير السيناريو من عام ١٩٣٠ حتى عام ١٩٣٩ رؤية إدراكية نادرة لمواقف ما قبل الحرب، خاضتها السلطات الجديدة التى اكتسبها مجلس الرقباء، وقد سلطت أضواء كاشفة خاصة على شخصية اثنين من المشرفين المسئولين عن رقابة السيناريوهات. الفاحص الرئيسى كان الكولونيل جى. سى. حنا J. C. Hanna، ضابط المدفعية الذى خدم فى الهند ثم فى فرنسا ونال هناك وسام الحرب، ثم خدم أخيرا فى أيرلندا حتى انضم إلى مجلس الرقباء فى عام ١٩٢٢، حقيقة كان الكولونيل رجلا ناضجا فى الثالثة والستين من عمره، عندما أصبح المشرف الرئيسى للرقابة على السيناريو فى عام ١٩٣٠، وبعد أربع سنوات حلت نزعة شبابية أكثر على المكان بوصول مساعدته مس إن. شورت N. Shortt ابنة سير إدوارد Sir Edward.

مثلت تعليقات هذين الفاحصين انعكاسا ليس محل شك لمدى تعصبهم المتأجج العنيد. انطلاقا من الهواجس العسكرية راح حنا يتجنب الحبكات الدرامية، أو يستبدل هذا التلاشى بتعليقات على شاكلة: "هناك نقطة يجب مراقبتها بدقة. ربما تكون ضد جميع الحدود الدفاعية. فمن الإتيكيت أن يرتدى الفرد حُلَّة كاملة أثناء التسوق. ربما يكون من الأفضل الزى العسكرى الكاكى". أو تجد ملحوظة تقول: "يجب أن يقول الرجل الثانى فى القيادة العسكرية "تحرك إلى اليمين فى الطابور". طبيعى أن تمتد خبرات الكولونيل فى الحياة العسكرية إلى الهند، وهو ما اتضح عندما تطوع بنقد الفيلم الأمريكى "حياة فرسان البنغال / Lives of a Bengal Lancer" ١٩٣٤ إخراج الأمريكى هنرى هاثاواى Henry Hathaway وبطولة الأمريكى جارى كوبر. وبعدما أوضح أن "السيوف لم تكن أبدا حسب النظام المفترض"، نجد أن الكولونيل قد استسلم تقريبا لحقيقة أن "المؤلف الهندوستانى لم ترتقِ معارفه لإدراك الفرق بين المروحة الهندية الكهربائية Punkah والمروحة الهندية اليدوية Punkah -wallah".

لقد تركت مس شورت ترتيب ملابس الحرب فى السيناريوهات لمشرفها الفظ، ومع ذلك كانت دائما يقظة لأى إثم ممكن يرتكبه حصانها الخشبى العجوز. واعتاد الاثنان التصدى للتدخل السافر والافتراء على أى مهنة أو قانون أو كيان خاصة مهنة الأطباء. وأعطت الآنسة تعليماتها إلى منتجى الفيلم البريطانى "الخطة المدهشة لإرنست بليس / The Amazing Quest of Ernest Bliss" ١٩٣٦ إخراج الأمريكى ألفريد زيسلر Alfred Zeisler، وقالت: "احذف هذا فالناس المساكين يخافون من المستشفى". وقبل عام واحد أبدت ملاحظتها على دراما التحقيقات البريطانية "مع سبق الإصرار /Malice Afore-thought" وقالت: "بعيدا عن إظهار عضو مهنة الطب قاتلا. القصة بأكملها حقيرة جدا. ولهذا فهى محظور عرضها تماما". على الجانب الآخر علقت الآنسة على فيلم التشويق الإنجليزى "جاجرنوت / Juggernaut" ١٩٣٦ إخراج الإنجليزى هنرى إدواردز Henry Edwards وقالت: "إن جنسية شخصية سارتوريس Sartoris الطبيب الشرير فى الفيلم لم يُعلن عنها، بالتالى أنا لا أعتقد أن أى سلطات طبية مضطرة إلى أن تأخذ حذرها".

لم تتوقف اهتمامات مس شورت عند الأطباء فقط، بل تعدتهم إلى دائرة كبيرة بدأت بقارعى الأجراس وهيئة الإذاعة البريطانية بى بى سى BBC ووسائل النقل فى لندن إلى المناجم وصيد السمك. ولو أصبحت سمعة أى من هذه العوالم موضع مساءلة، كان على الرقيب أن يعرف دائما أنه لا بد من انتظار أى حكم لرأى الهيئة المرتبطة بهذه المهنة. وبعدما أوضح الكولونيل أن رقيب البوليس، الذى ظهر فى الفيلم البريطانى "الدائرة القرمزية / The Crimson Circle" ١٩٣٤ إخراج البريطانى ريجينالد دينهام Reginald Denham والمقتبس من رواية المؤلف البريطانى إدجار والاس Edgar Wallace المتخصص فى الجريمة، "لا يمكن أن ينصِّب ويخاطب الضابط المسئول بصفته [المفتش/ Inspector] وأن عليه أن يناديه [سيدى / Sir]"، تقر الآنسة أن "القصة مناسبة للإنتاج لو لم يكن هناك اعتراض من سكوتلاند يارد".

وفى سنوات متأخرة من العقد ذاته أصبحت الآنسة شورت مسز كروزيت Mrs Crouzet، ومع ذلك مازالت ابنة رئيس المجلس تعطى انطباعات تؤكد أنها تقود كيانا محصنا بقوة. إنها لم تكن تعرف مثلا معنى كلمة سوقية متدنية تشير إلى شخص مزعج، أو تفهم هذا التعبير الذى يقصد المجلات الصحية أو ظهور ما يسمى بالتناغمات الجنسية، فما كان منها إلا أن أعلنت ملاحظة حزينة: "أنا لا أعرف هذه الكلمات، لكنى أود أن ألفت انتباهكم لهذا التعبير الذى لا يبدو ضروريا بالمرة". إلا أن هذه الرقابة الحساسة التى تنكمش أمام أى كلمة "قبيحة" كانت على أهبة الاستعداد للدفاع عن حقها لتعتلى مكانتها. عندما تقدم سيناريو يُعد إعادة صريحة للفيلم الشهير "مقصورة دكتور كاليجارى / The Cabinet of Dr. Caligari" ١٩٣٦ إخراج روبرت ڤيين Robert Wien إلى الرقابة، كتبت هى: "أعطانى والدى رؤيته لأفلام الرعب، وهو يوافق على الحظر التام لعرض أى نسخة معدلة من هذه القصة". كما أنها لم تتردد أبدا فى التوصية برفض سيناريو عن الإشاعات التى تدور عن أصدقائها. وبعدها وجهت السيدة طعنة نقدية غير مبررة لمشروع بريطانى مقدم عام ١٩٣٦ لإعادة الفيلم الأمريكى "زهور محطمة / Broken Blossoms" الذى أخرجه الأمريكى دى. دبليو. جريفيث D. W. Griffith لأنه "قصة خسيسة مرعبة"، وكتبت فى تقريرها: "أنا أعرف أن النسخة الصامتة اجتذبت أعدادا من الناس، لكن خبرتى تؤكد أن أصدقائى الذين شاهدوا الفيلم قالوا لى [إنه فظيع. لا تذهبى]".

من سوء الحظ أن تلاحُق مثل هذه الملحوظات لم يقتصر على نطاق مكاتب الرقابة. فرغم وضوح الموقف المعادى العنيد للأمريكيين، فإن حنا وشورت اعتادا تمرير سيناريوهات هوليوود بملاحظات حذف قليلة؛ لأنهما كانا يعرفان أن صناعة السينما البريطانية تقوم بشكل كلى على الاستوديوهات الأمريكية. كما أن الأفلام التى كان الهواة يصنعونها من منازلهم لم تبتعد عن سلطة الرقيبين غريبى الأطوار. حتى إن فيلم المخرج والمنتج البريطانى هربرت ولكوكس Herbert Wilcox، الذى يحمل عنوان

"القاضى المشهور بحكم الإعدام / The Hanging Judge" عن حياة القاضى جيفريز Jeffreys المشهور بسمعته السيئة فى القرن الثامن عشر، قد مُنع عرضه فى عام ١٩٣٤ لأن حنا أصر أنه: "غير مسموح بالإسقاط على إدارة العدالة البريطانية فى أى وقت كان". بعدها ظهر توجه آخر فى هذه المعايير الحرجة فيما يخص الأفلام الأمريكية القاسية التى تناولت التيمة نفسها، مثل دراما السجون "أنا هارب من حُكْم تشين جانج / I am Fugitive from a Chain Gang" ١٩٣٢ للمخرج الأمريكى ميرفن لى روى Mer-vyn Le Roy وبطولة الممثل الأمريكى بول ميونى Paul Muni. السطر الوحيد المحذوف من هذا الفيلم المُدين للتوحش القضائى هو طلب من متهم مدانٍ بالعمل فى العصابات للسجان لو كان ممكن أن "يذهب إلى الأدغال لحظة واحدة".

حتى لو مرروا أفلاما أمريكية احتجاجية اجتماعية مثل هذا الفيلم، فهذا لا يعنى أن حنا وشورت قد أصلحا من تأثيرهما الكامن على مرتادى السينما. الحقيقة أن المجلس البريطانى لرقباء السينما كان قلقا من أن يستخلص الجمهور البريطانى استنتاجات أخلاقية من هذه الأفلام، ثم يقربها من فكره تجاه بلده. لهذا كان لا بد من إحباط أى خطر قابل للاشتعال، من خلال رسالة تؤكد أن هذه الأفلام تخص أحوالهم الأجنبية. لهذا حملت النسخ البريطانية من الأفلام الأمريكية المهتمة بالسجون فى الثلاثينيات، مثل الفيلم الأمريكى "أموت فى كل فجر / Each Dawn I Die" ١٩٣٩ إخراج الأمريكى وليام كيلى William Keighley وبطولة الممثل الأمريكى جيمس كاجنى James Cagney، أو دراما السجون "أنا هارب من حُكْم تشين جانج" ١٩٣٢، استهلالا يؤكد للجمهور أن "ظروف السجن التى تتكشف هنا لا يمكن أن توجد فى بريطانيا العظمى".

إن مسألة ابتعاد تأثير أفلام الجريمة الأمريكية عن جمهور السينما، لم تكن سهلة التحقيق فى ظل وجود سيناريوهات تدور فى بريطانيا المعاصرة. على سبيل المثال احتفل الكاتب البريطانى والتر جرينوود Walter Geenwood بمسرحية "منحة الحب

love on the Dole/" التى تتناول قضية البطالة، وقُدمت للمجلس كنص مسرحى فى مارس عام ١٩٣٦ على أساس أن أحداثها تدور فى مدينة سالفورد Salford الإنجليزية. فى هذه الحالة حفلت المعالجة التى طرحها جرينوود Greenwood فى قضيته بالمباشرة الشديدة، مما حرض قرون الاستشعار لدى حنا وشورت على التنبيه والتصدى بشدة. وكما اعتادت هى على حماية القضايا السياسية من المساس، أشارت شورت إلى ما رأته ممثلا لقلب المشكلة من خلال ملاحظتها: "أنا لا أعتبر هذه المسرحية ملائمة للإنتاج السينمائى. هناك إفراط كبير فى الجانب التراجيدى والحقير للفقر". لا شك أنها شاهدت خطورة جمهور الطبقة العاملة وتقدير ظروفهم فى هذا الفيلم المُقدم، حتى إنهم يمكن أن يتحمسوا لاتخاذ موقف يُحسِّن من أوضاعهم.

هذا الموقف الذى راحت تنشده شورت من أى سيناريو تجاه قضية البطالة، ربما تجلى فى الفيلم البريطانى "العلم الأحمر / Red Ensign" ١٩٣٤ إخراج البريطانى مايكل باول Michael Powell إنتاج شركة جومونت Gaumont المقامة فى بريطانيا. فبدلا من قيادة بطلة فيلم "منحة الحب" لهمج يقذفون الحجارة ضد رجال الشرطة، طرح فيلم "العلم الأحمر" بطلا مديرا للإدارة لم يكتف بإقناع عماله فى رصيف الميناء بالكف عن إضرابهم للعمل فقط، بل إنه يقنعهم أيضا "من أجل صالح الوطن" بالعمل مجانا. ولا عجب أن السيناريو مر بملحوظة واحدة: "قصة جيدة تماما بنزعة قوية وطنية".

خلال عقد الثلاثينيات كان أكثر من ثلاثة أرباع الأفلام المعروضة فى دور العرض البريطانية من الأفلام الأمريكية. وذلك فى مقابل إمداد البريطانيين الاستوديوهات الأمريكية بحوالى نصف المبيعات الدولية، وقد أقرت هوليوود واعترفت بهذه الحقيقة الاقتصادية من خلال إنتاج أفلام خصيصا للسوق البريطانى، مثل معالجات روايات تشارلز ديكنز، أو فيلم "حياة فرسان البنغال" الذى امتدح الإمبراطورية البريطانية. والحقيقة المزعجة هى أن البريطانيين لم يُعجبوا بسلاسل الأفلام البريطانية المعتادة.

فقد كانت غالبا إما عائلية مستكينة مثل فيلم "عاصفة فى كوب شاى" ١٩٣٧ إخراج البريطانى فيكتور سافيل Victor Saville، أو أفلاما كوميدية تروق لرواد السينما مثل الفيلم البريطانى "أثناء نوم الآباء / While Parents Sleep" ١٩٣٥ إخراج البريطانى أدريان برونيل Adrian Brunel. وقد حكى مدير دار عرض سينمائى فى لندن فى عام ١٩٣٦ أن "الأفلام البريطانية لا تعجب الجمهور لأن التمثيل فيها خشبى، ولأن الممثلين والممثلات يتكلمون كما الآلة مثل نجوم المجتمع، ولأن إيقاعهم بطىء جدا". خارج حدود عالم السينما ولّدت شعبية الأفلام الأمريكية استياء بأنواع مختلفة، وذلك بسبب عنجهية حنا المصابة بالسكتة والخرس، وهو الذى اضطر أن يمرر "بارودى أو تقليدا سيئا جدا لصورة الضابط البريطانى" الوافدة كل عام من أحد أفلام هوليوود. وأيضا بسبب الاتهام الخطير من رجال صناعة السينما البريطانيين بأن "التجارة أصبحت تابعا للفيلم الأمريكى" فى السوق العالمى. والسبب الأهم من كل هذا أن الكثير من العمال الاجتماعيين والمدرسين ورؤساء الكنيسة أدركوا أن سلطة عرض الأحلام القومية من خلال توظيف السينما خرجت ولم تعد، ليس على يد البريطانيين بل على يد الأمريكيين. وقد أصبح هؤلاء فى حيرة من أمرهم، وبدلا من السؤال عن سبب خضوع الاستوديوهات البريطانية لسلطة الرأسمالية، لجأ بعضهم إلى الحل السهل: لقد هبطوا إلى مستوى الاتهام بالعنصرية.

فى عام ١٩٣١ لاحظ منظِّر الكنيسة وخبير السينما رجل الدين الموقر إتش. كارتر H.Carter أن "مجموعة قليلة من الرجال تعود أصولهم إلى جنوب أوروبا ولا يتمتعون بالأصول الثقافية والأخلاقية الأنجلو- ساكسونية، اقتنصوا صناعة السينما الأمريكية ونفذ منهج تفكيرهم إلى الأمم وإلى قلب دور العرض السينمائية المحلية".

مر عام حتى بلغ هذا النوع من مناهضة السامية اللطيف مداه، وتجلى ذلك فى كتاب بعنوان "كاميرا الشيطان / The Devil's Camera" ألفه الصحافيان آر. جى. بيرنيت R. G. Burnett وإى. دى. مارتل E. D. Martell. وبعد إهداء الكتاب إلى "سلامة

العقل الجوهرية للأجناس البيضاء". ومن خلال المناقشات التى طرحتها الفصول، أورد المؤلفان نظرية تقول إن "الخبراء الماليين المروجين لجنون الجنس فى قالب ساخر -وهم أساسا من اليهود- أخضعوا جمهور السينما البريطانى إلى هوس البذخ والعبث والجريمة والكسل". وأخيرا انطلقت صرخة شخصية الجنرال ريبر General Ripper، التى جسدها الممثل الأمريكى ستيرلنج هايدن Sterling Hayden فى الفيلم البريطانى "د. سترانجيلوف / Dr. Strangelove" ١٩٦٣ إخراج الأمريكى ستانلى كوبريك Stan-ley Kubrick. تنذر هذه الصرخة بخسارة السوفيت فى محاولتهم سرقة السوائل الجسدية للأمريكيين حسب سياق حبكة الفيلم، ومن خلالها أعلن مؤلفا الكتاب يأسهما: "قوتنا القومية قد تقوضت، قدرتنا على إحراز النصر على المحنة تراجعت. هذا السلاح المشئوم على شكل شريط السليلويد الرقيق العادى يسرق منا الصفات التى نحتاجها بشدة حتى نظل على قيد الحياة".

لسوء الحظ أن هذا النوع من الفاشية البدائية، والذى تم الدفع به ليبلغ نتيجته المنطقية بعد مرور عشر سنوات فى معتقلات الألمان، تكرر فى النداءات المتجددة لرقابة الحكومة من مجموعات الإصلاح الأخلاقى. من أجل إثبات وجود واحد من هذه التساؤلات التى تكونت فى الثلاثينيات للتحقيق مع الأفلام ومشاهدى الأفلام، لخص سيدنى دارك Sidney Dark محرر الجريدة البريطانية المستقلة تشيرش تايمز Church Times هذه المشاعر للوبى المعادى للسينما: "هذا الجيش الممتد المكون من أعضاء المجتمع الأقل ذكاء وأصحاب الحد الأدنى من التسلح الأخلاقى، لديهم الرخصة لامتلاك جميع أنواع السموم الفكرية والأخلاقية وضخها داخلهم بدون أى نوع من التدخل... فى هذه المرحلة العمرية المعقدة يتحمل الانتحار العرقى مسئولية السماح للأجانب بتلقيح بذور الكذب فى دماء الحياة لهذه الأمة".

فى الوقت نفسه واظب عشرون مليون بريطانى من غير المتخصصين على مشاهدة الأفلام الأمريكية كل أسبوع. الحقيقة كان هناك اهتمام قليل بين عامة

الجمهور بمحتوى الفيلم، سواء كانت أفلاما أمريكية أو غيرها. فى عام ١٩٣١ أبلغ واحد وعشرون مجلسا فقط من ستمائة وثلاثة مجالس يمتلكون حق منح التصريحات وزارة الداخلية أنهم تسلموا شكاوى خلال الثلاثة أعوام السابقة بشأن الأفلام المعروضة فى منطقتهم. والأمر الأكثر دلالة أن خمسمائة وثمانية وستين مجلسا صرحوا أنه لم يعد يهمهم منع الأفلام التى سمح بها المجلس البريطانى لرقباء السينما.

إنه مقياس لبيان تزايد المصداقية الشعبية العامة لمجلس الرقباء. وقد منعت منطقة كورنيش Cornish الإدارية وحدها الأفلام طوال الثلاثينيات بشىء من الوقار، رغم الحقيقة المزعجة التى تؤكد أنه لا توجد دور عرض داخل نطاق سلطتها. وبالإضافة إلى المبادرة التى قام بها أسقفها، شكل مجلس منطقة كرويدون Croydon الواقعة فى جنوب لندن لجنته الخاصة المنوطة بالرقابة، والتى ادعت فى أكتوبر عـــام ١٩٣٤ أنها -ولا فخر- منعت فى خلال عامين مائتى فيلم من العرض. وبالمثل شكّل المجلس المحلى لبلدة بكنهام مجلسه الملاكى للرقابة فى عام ١٩٣٣، واخترع شهادة جديدة نصها: "يُسمح بعرضه تحت مظلة الاعتراض".

فى عمر مجلس بكنهام Beckenham الشهير القائم بذاته تم منع تسعة أفلام سمح المجلس البريطانى لرقباء السينما بعرضها. من بينها فيلمان نموذجيان لأفلام العصابات. الأول فيلم "الوجه ذو الندبة / Scarface" ١٩٣٢ إخراج الأمريكى هوارد هيوز Howard Hughes بطولة الأمريكى بول ميونى Paul Muni، الذى لعب شخصية تونى كامونت Tony Camonte. وهو فيلم مأخوذ من سيرة المجرم الإيطالى آل كابونى Al Capone، الذى يمكن تلخيص فلسفته الأخلاقية فى هذه العبارة "هناك قانون واحد فقط، ابدأ أنت أولا، اقتل بنفسك، واستمر فى القتل". الفيلم الثانى هو الأمريكى "عدو الشعب / The Public Enemy" ١٩٣١ إخراج الأمريكى وليام ويلمان William Wellman، وقد رُفض دخوله قاعات بكنهام قبل عام، رغم الموافقة السابقة للمجلس

البريطانى لرقباء السينما على حذف المشهد السيئ، الذى يقفز فيه جيمس كاجنى James Cagney فوق منضدة الإفطار ليدفع بالجريب فروت فى وجه زوجته التى تلعب دورها الممثلة الأمريكية ماى كلارك Mae Clark. كما انتزع المجلس بصفة رسمية أحشاء أفلام حاصلة على شهادة تصريح بالعرض، واستبدل شهادة "يو / U" أى العرض العام التى حصل عليها الفيلم، بشهادة "إيه / A" المخصصة لعرض الكبار، مثلما حدث مع فيلم الرعب الكوميدى "الغوريلا / The Gorilla" ١٩٣٨ إخراج الأخوين الأمريكيين آل وجيم ريتز Al and Jim Ritz، الذى تصور المجلس أنه "ممتلئ بالتذمر والهدير والدمدمة عن آخره" بالنسبة للأطفال. وفى المقابل رفض جمهور مقاطعة كينت Kent الذهاب لمشاهدة الأفلام المبتورة. ونتيجة سقوط بيزنس السينما فى بكنهام، رفض مالكو دور العرض دفع الضرائب المقررة عليهم، وبعد تسعة أشهر فقط من تشكيلها أجبر المجلس على فض هيئة رقابته الخاصة وإنهائها تماما.

أما عن المجلس البريطانى لرقباء السينما نفسه، فقد مر عليه هذا العِقد على هيئة نجاح غامر. لا بد من توجيه الشكر إلى مرحلة الرقابة المبكرة التى غربلت الخطوط العريضة للسيناريو، حتى حلت مرحلة الإنهاء الكامل للسيناريو بمحتوياته على يد الكولونيل حنا ومس شورت، وهذا التطبيق القاسى لكل التعليمات التى امتدت على مصراعيها هنا وهناك خلال مرحلة الرقابة المبكرة. وقد نال كل فيلم بريطانى أُنتج قبل عام ١٩٣٩ تقريبا الرضا السامى للكولونيل، فقط لو أشّر عليه إشارة "غير ضار على الإطلاق". فى نهاية العِقد جمع المخرج البريطانى فيكتور سافيل Victor Saville آثار هذه الضغوط، عندما اشتكى أنه لو انتظر جميع قواعد مجلس الرقباء وتحملها، فلن يتمكن حتى من تصوير فيلم "سندريلا".

كما أصبحت أفلام هوليوود أقل مشاكسة كلما انقضت سنوات العِقد، بفضل زيادة التعاون بين المجلس البريطانى لرقباء السينما ونظرائهم الأمريكيين فى جمعية منتجى الأفلام السينمائية، التى أصبحت معروفة باسم "مكتب هايز/Hays Office"،

نسبة إلى القيادة الحساسة بعدوانية للمنتج الأمريكى ويل إتش. هايز Will H. Hays. الغرض من التنظيم الذاتى لهذا الهيكل هو "تأسيس وحماية الأخلاق الرفيعة والمعايير الفنية فى الإنتاج السينمائى". وبالفعل كانت الرقابة على السينما فى بريطانيا فى هذا الوقت متقلبة وعنيدة ومتكلفة، تخضع للهيمنة السياسية مسبقا. بينما اتسمت الرقابة الأمريكية على الجانب الآخر بأنها أخلاقية إلى حد بعيد.

نتيجة معتقداتهم الأيديولوجية ونقص حافز الربح لديهم، انعدمت الرغبة داخل الرءوس الكبيرة فى هوليوود لتقديم أفلام سياسية مغامرة بأى شكل من الأشكال. وعندما أحكم مكتب هايز قبضته على الاستوديوهات فى الثلاثينيات أيضا، من خلال تولى مسئولية الإشراف على السيناريو والتهديد بفرض غرامة تقدر بخمسة وعشرين ألف دولار على الاستوديو لو حدث وعرض فيلما بدون تصريح، جرت العادة فى أمريكا على إزالة الرقباء لأى مصدر للمتاعب يتجرأ على الظهور فى الأفق بإزالته من المنبع.

ومع ذلك لا يجب أن يوضع انتصار المجلس البريطانى لرقباء السينما ضمن رصيد نجاح مكتب هايز وتدخلاته فى الأعمال الفنية فقط، وإنما يرجع الفضل أيضا إلى التنقيحات والتعديلات والمقصات التى ظهرت فيما بعد. من سوء الحظ أن جميع أوراق المجلس البريطانى لرقباء السينما فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، والتى سجلت القرارات الفردية لتبرير تعرُّض أفلام بعينها لحذف مشاهدها أو للمنع التام من العرض مع توضيح أصحاب القرارات، فُقدت فى ليلة العاشر- الحادى عشر من مايو عام ١٩٤١، عندما تعرضت بناية الرقابة الصغيرة فى شارع كارليسل Carlisle فى منطقة سوهو بلندن إلى الدمار بسبب قصف قنابل القوات الجوية الألمانية التى سقطت ودمرت كل شىء. ومن أجل اكتساب صورة موثوق بها للأهداف التى كان الرقباء ينشدونها من السينما، أصبح من الضرورى استكمال الوثائق الناقصة والمضللة غالبا التى نجت فى هذا الهجوم، مع الاستعانة بالحوارت الصادقة للرقباء شخصيا.

من كان هؤلاء الحراس الغامضون لسينما الوطن فى فترة ما قبل الحرب؟

تحتوى تقارير السيناريو الباقية بالمجلس على تعليقات كثيرة، يمكن رؤيتها الآن كضجيج وجعجعة قادمة من تمتمة أشخاص غريبى الأطوار. لقد تم تعيين القيادات العليا فى المجلس البريطانى لرقباء السينما عن طريق خبراء فى التلاعب بالإعلام. بعيدا عن أى تلميح بالبلاهة المفرطة، نرى أن سجل شئون العاملين فى المجلس للشخصيات القيادية يخون لا يوفر الفهم العميق البارع ليس فقط لكيفية نشر وبث الصور، وإنما أيضا لكيفية تلونها على كل لون حتى تتمكن من الاستقرار داخل عقول المتفرجين.

كان جوزيف بروكى ولكنسون Joseph Brookie Wilkinson رئيس مجلس الإدارة، مسئولا عن القسم الحكومى لأفلام البروباجندا الدعائية للأمم المحايدة أو دول عدم الانحياز أثناء الحرب العالمية الأولى. وقد سمح له هذا المركز بمراقبة إنتاج الأخبار المصورة المزيفة التى التقطت الآثام الفظيعة التى ارتكبها الجنود الألمان فى حق الراهبات البلجيكيات. ورغم هواجسه الساذجة بشأن الإجراءات العسكرية، وقبل أن يصبح رئيس الرقباء بالمجلس البريطانى لرقباء السينما ثم نائب رئيس المجلس فيما بعد، كان الكولونيل حنا قد شغل قبل ذلك منصب نائب رئيس المخابرات فى أيرلندا أثناء فترة "الاضطرابات" هناك. فاكتسب بالتالى تآلفا مع البروباجندا التى مارسها الحزب السياسى الراديكالى الأيرلندى سين فين Sinn Fein، الذى أسسه آرثر جريفيث فى عام ١٩٠٥. مع معرفة وثيقة بالدعاية البريطانية المضادة.

وقد تم تدعيم خبرة فن دس المعلومات الخاطئة فى مكتب الرقابة بقوة فى عام ١٩٢٩، عندما تولى إدوارد شورت منصب رئاسة المجلس البريطانى لرقباء السينما. لم يكن شورت مجرد ممارس لفن الدعاية المضادة، التى ستساعده فى تحليل الأيديولوجية الكامنة وراء أفلام بعينها، بل إن عضو البرلمان السابق كان الرئيس الخبير من وجهة نظر الحكومة فى أكثر المهام دقة والمتعلقة بمقاومة التخريب. طبقا لمنصبه كمسئول

الحكومة البريطانية فى أيرلندا ١٩١٨ - ١٩١٩، والذى يضع على قمة أولوياته تحديد السياسة البريطانية هناك، شحذ شورت جميع مهاراته المضادة للتمرد ضد المؤمنين بالقومية الأيرلندية. وطوع الرجل الدروس التى تعلمها من استخدام المعتقلات البريطانية فى جنوب أفريقيا أثناء شن الحروب على سكان جمهوريات البوير Boer المستقلة والمعروفة هناك باسم حرب البوير لإلقاء القبض بالجملة على الثوار فى مناطق بعينها فى أيرلندا؛ حتى يقطع خط الإمدادات الضخمة التى تساند حزب سين فين Sinn Fein.

عندما استدعى جورج لويد George Lloyd شورت إلى لندن فى عام ١٩١٩، أنعمت الحكومة عليه بمنصب حساس ليتولى وزارة الداخلية أثناء فترة تزايد المعارضة الداخلية. مرة أخرى فى هذا الجو العام الحرج وفى وقت اضطرت فيه الحكومة لضبط النفس، أثبت شورت جدارة فى مسألة مقاومة التدمير. فى البداية تلقى أمرا عاما بإخماد تمرد الجيش، ثم قصم ظهر الإضرابات فى قوات البوليس واضطرابات العمال الراديكاليين فى مدينة جلاسكو الإسكتلندية، والمناطق المدنية المحيطة بضفاف نهر كلايد Clyde والمعروفة باسم ريد كلايد Red Clyde. ثم جاء الدور على رسم الخطط الحصينة فى حالة الإضراب العام، والذى انتفض بالفعل وبنجاح فى عام ١٩٢٦. كل هذا بدا متسقا مع خلفية واحد من التفسيرات القليلة جدا التى مازالت متوفرة، لمنع عرض فيلم أثناء بدايات الثلاثينيات موضحا أنه: "رفض منح النسخة الفرنسية من فيلم "أوبرا الثلاث بنسات / The Threepenny Opera" شهادة التصريح بالعرض؛ لأنها تضمنت مشهدا لجيش من المتسولين يقتحمون تتويج ملكة بريطانية".

عند وفاة سير إدوارد شورت فى عام ١٩٣٥، خلفه لورد تيرل أوف آفون Lord Tyrell of Avon وتولى منصب رئيس المجلس البريطانى لرقباء السينما. اختلف تيرل Tyrell عن أسلافه فى أنه على الأقل يحب الذهاب إلى السينما. الواقع أنه شارك فى كتابة سيناريو الفيلم الناجح جدا "ستون سنة مجيدة / Sixty Glorious Years"

١٩٣٨، تقديسا لنظام حكم الملكة فيكتوريا، ولعبت بطولته الممثلة البريطانية آنا نيجل Anna Neagle. كانت اتصالات تيرل مع الوجه الخفى من الحكومة شاملة نافذة تماما مثل شورت. وعلى غرار الدرب الذى سار عليه أوكونور وشورت من قبله، أصبح تيرل كاتم أسرار الدولة، وهو المركز الذى سمح له بالتواصل مع الوزراء والمعلومات الحكومية. بينما تفرد تيرل عن سابقيه فى أنه لم يكن متمرسا فى السياسات الدعائية فقط، بل إنه ابتكر شكلا جديدا تماما من البروباجندا وثيقة الارتباط بالسينما.

يُعتبر رئيس المجلس البريطانى لرقباء السينما فى الفترة من عام ١٩٣٥ وحتى عام ١٩٤٧ والد البروباجندا البريطانية الثقافية، وهو الموضوع الذى حمل فيه مشعل الريادة فى وزارة الخارجية قبل الحرب العالمية الأولى. ثم ترأس بعد ذلك قسم المخابرات السياسية بوزارة الخارجية، والذى انطلق منه لخلق قسم الأخبار للدعاية من أجل الثقافة البريطانية واستخدام الأخبار كوسائل دبلوماسية. ومن سوء الطالع أنه بعدما أصبح رئيسه الدائم، انتهت المهمة الجديدة لتيرل بوزارة الخارجية سريعا؛ بسبب شائعات عن ولعه الشديد بالخمر، فنال إعفاء مبكرا من الخدمة فى عام ١٩٣٤، لكن فى خلال عام واحد كوفئ مرة أخرى برئاسة المجلس البريطانى لرقباء السينما، وهو المنصب الذى يضعه على دائرة الاقتران برئيس مجلس الوزراء البريطانى مرة ثانية. وأصبح هذا الشغوف جدا بملذات الحياة مسئولا عن تعزيز وترويج الثقافة البريطانية فى الخارج، مع فرض الرقابة على وسائل الإعلام الرئيسية فى الداخل فى وقت واحد.

هناك سؤال يطرح نفسه هنا: لماذا يريد كبار موظفى الدولة شغل أنفسهم بوظيفة لا تفعل شيئا سوى أنها تجلب العار على رءوسهم؟ جاك فيزارد Jack Vizzard رئيس مكتب الرقابة على الأفلام الأمريكية فى هوليوود نظير المجلس البريطانى لرقباء السينما فى الثلاثينيات قدم الإجابة، عندما أكد أن الرقابة على الأفلام الأمريكية قبل الحرب كانت رقابة أخلاقية فى حين أن الرقابة البريطانية كانت سياسية حتى رأسها. الأمر المحتم أن وصفات سياسية قد فُرضت بالإكراه على الشاشة فى صناعة السينما

البريطانية. لكن الشخص الذى وثقت به الحكومة لتوجيه دفة صناعة السينما إلى مصيرها المختار هو رئيس المجلس البريطانى لرقباء السينما.

على المستوى النظرى يتم اختيار رؤساء المجلس بالتعاون مع وزارة الداخلية، على أن تتأكد الحكومة -من الناحية العملية- من أن الرجل الجالس على كرسيه متفهم مطالبها السياسية من السينما. وهى تشمل منع الأفلام المعارضة لسياسة الحكومة. لكن يظل الأمر الأهم كما أكد المؤرخ السينمائى المجرى نيكولاس بروناى Nicholas Pronay، هو تخصيص المهمة الأولية للمجلس البريطانى لرقباء السينما لوقف الرؤى البديلة والسياسات المطروحة داخلها من الوصول إلى الشاشة.

هاتان القاعدتان هما مربط الفرس الذى ضبط باستمرار ميزان الخطاب الذى وجهه تيرل وشورت إلى صناعة السينما على مدى أعوام الثلاثينيات. وكما أعلن تيرل أمام المؤتمر الأول لأصحاب دور العرض البريطانيين فى عام ١٩٣٦: "إن أول هدف أحب أن ألفت انتباهكم إليه هو زحف السياسة داخل الأفلام. انطلاقا من خبرتى السابقة أعتبر هذا الأمر خطيرا. أعتقد أنكم ستوافقون أننى مؤهل هنا للحديث عن موضوع السياسات متسلحا ببعض السلطة". لقد حفظ الحاضرون هذه النصيحة عن ظهر قلب: لأنهم سبق أن تَلَقَّوا تحذيرات من إدوارد شورت قبل ثلاث سنوات من الآن. "لم يحدث أن سجلت ملفات أى فيلم أى إثبات للنجاح التجارى بعد رفضه من المجلس".

لكن فى خلال عام اضطر لورد تيرل إلى تذكير موظفيه المفترضين: "إن أمامنا واجبا ننفذه، والآن تُعتبر المهمة صعبة للغاية، وهى منع الأفلام التى توحى إلى الجمهور بالاستياء وتُعد خطرا على الصناعة نفسها من العرض. ولكى نحقق هذه الواجبات أعرف أننى لن ألقى منكم تعاطفا فقط، بل وتعاونكم أيضا إذا لزم الأمر".

إذا افترضنا تلقى المنتجين والموزعين البريطانيين أصحاب الضمير المتيقظ هذه الكلمات ملفوفة فى ثوب من الحرير الدبلوماسى، فقد أتى الدور على تيرل لفرض

غرضه الرئيسى فى تقرير مجلس الرقباء التالى الموجه إلى صناعة السينما: "تحتاج السينما إلى قمع مستمر للنزاعات من أجل منع الكارثة". لا بد أن صناعة السينما البريطانية قد تلقت الرسالة بوضوح؛ لأن فى عام ١٩٣٧ الذى شهد المؤتمر المشار إليه سابقا، تمكن موظف الدولة السابق ذو الكلمات الأنيقة من تهنئة أصحاب دور العرض وقال: "ربما نرفع راية الفخر ونحن نلاحظ أنه لا يوجد فيلم واحد يُعرض فى لندن اليوم يثير أى تساؤل مشتعل دائر فى العصر الحالى".

ربما نجحت الحكومة مع المجلس البريطانى للسينما فى تخليص دور العرض البريطانية من مواضيع الغضب والاستياء، لكن هذا لم يمنع الأعداء من شن هجوم على هذا المجلس المتطور. أما الذخيرة الحربية فقد أمدهم بها المجلس البريطانى للرقابة على السينما بنفسه، ليس لنقص الحيلة السياسية الذى تعانى منه مجموعة الموظفين والمتوفرة بالعكس فى قائدهم فقط، وإنما لأن جهلهم تحوَّل إلى مصدر يُعتمد عليه لسخرية واستهزاء الصحافيين والمناهضين للمجلس. فقد وصف المخرج البريطانى ثورولد ديكنسون Thorold Dickinson عضوية المجلس بأنها "مصنوعة من حفنة من الكولونيلات السابقة وخادمى سيدات العائلة اللائى يرتدين عباءات وردية طويلة". وقد تجلى واحد من أسوأ الأمثلة على مدى فظاظة وجهل أهل مجلس الرقابة، فى قصاصة رفْض وقعت كجائزة من السماء فى يد إيفور مونتاجو Ivor Montagu سكرتير جمعية الفيلم فى الثلاثينيات. كان الرفض متعلقا بالتحفة الفنية السينمائية التى أخرجتها الفرنسية جيرمين دولاك Germaine Dulac، وهى فيلمها الفانتازى السيريالى "الصَّدَفَة البحرية ورجل الدين / La Coquille et Le Clergyman" ١٩٢٦. فقد سبقتهم المخرجة من تلقاء نفسها واجتثت مشهد العرى الوحيد من الفيلم، عندما يشق رجل الدين ملابس سيدة تعترف بخطاياها فينكشف صدرها، ومع ذلك استبعد واحد من رقباء المجلس استكشاف المخرجة التحليلى النفسى لهذا الإحباط الجنسى

المخيب للآمال بالكلمات التالية: "هذا الفيلم يحمل معنى خفيا حتى يبدو خاليا من المعنى. ولو توفر هذا المعنى، فهذا أدعى لرفضه رفضا مضاعفا".

كما عرّض المجلس البريطانى للرقابة على السينما نفسه لتهم محاباة الأقارب. بعيدا عن مس شورت استعان المجلس بأرملة رئيسه الأول جورج ردفورد ذات الخمسة وسبعين عاما، لتصبح أول رقيبة سيدة فى المجلس فى عام ١٩٢٢. وفى عام ١٩٣٧ ظهر مثال آخر على محاباة الأقارب واختيار رقيبة من السيدات، عندما استعان المجلس بالآنسة كيتشنر Madge Kitchener لقراءة السيناريوهات. ولم تكن الآنسة لديها أى خبرة سابقة فى صناعة السينما. ومن منطلق الالتزام بالتوجه العسكرى للمجلس، اتضح أن بعض الأسباب المؤكدة التى سارعت بتوظيفها هى أنها ابنة شقيق لورد كيتشنر. ومع ذلك فإن جميع الأسباب السابقة من الارتباطات العائلية والإخلاص الحكومى، لا تشفع للمجلس فى الاستعانة بخدمات ميجور دى فونبلانك كوكس Major de Fonblanque Cox.

كلف لورد تيرل الميجور المعروف بين أصدقائه باسم "كوكى"، والذى يبلغ من العمر واحدا وثمانين عاما، بالعمل مساعدا فى قراءة السيناريوهات السينمائية. وعند تولى الرجل هذا المنصب فى يونيو عام ١٩٣٦ أدلى بحديث إلى الجريدة البريطانية صنداى إكسبريس Sunday Express: "سوف أتحصن بعقل منفتح مثالى، لكننى لن أشجع على التدنى الأخلاقى والسوقية. لا. يا ولدى دعنا نعرض أفلاما نظيفة فى هذا البلد العريق. سوف أقوم بتحكيم قصص الأفلام مثلما أتعامل مع جسد حصان أو كلب. سوف أفتش عن سطور نظيفة".

وعندما فتشت الصحافة عن اسم هذا الرجل فى موسوعة من يكون من Who's Who، اكتشفت "أنه قاض فى قصر كريستال بالاس Crystal Palace الواقع بمدينة برمنجهام فى مسابقة كرافتس Crufts الدولية السنوية للكلاب المقامة بالمدينة الإنجليزية

نفسها، بالإضافة إلى مشاركته فى كل العروض الرئيسية للكلاب. كما أنه عضو دائم مدى الحياة فى نادى جاريك فى لندن ونادى ليندر الواقع فى مقاطعة بركشاير للنبلاء. وقد كتب عدة مؤلفات منها "مطاردة الصيد بالكلاب / Coursing" و"مطاردة وسباق / Chasing and Racing" و"رياضى كبير / A Sportsman at Large" و"حكايات بلا فجوات / Yarns without Yawns" و"الكلاب، الكلاب وأنا / Dogs, Dogs and I" و"كلاب اليوم / Dogs Today"... أما مؤلفاته الموسيقية فتتضمن مارش "المارشال الجوى" / Air Marshal" ومارش "الإمبرطورية المتحدة "/ United Empire" ومارش "من أجل الملك والوطن / For King and Country" والمقطوعة الصينية "وونج / Wong". هناك الكثير من المراجع المتوفرة بالفعل عن كفاءته البارعة فى تحكيم مسابقات الكلاب (مع ولعه بالموسيقى الوطنية)، وذلك مقابل عدم العثور على أى مرجع يخص ملكاته الخاصة كقاضٍ فى السينما".

وعلى كل ما سبق توسع المؤرخ السينمائى البريطانى جيفرى ريتشاردز فى البحث منذ وقت قريب، واكتشف أنه بالإضافة إلى اهتماماته الرياضية، تولى كوكس أكثر المناصب أهمية فى عالم نقد الدراما لحساب مجلة فانيتى فير Vanity Fair، مثلما كان صحافيا هُماما غزير الإنتاج جدا فى موضوعات متنوعة. ولم يكتف ريتشاردز بذلك، بل إنه كشف حقيقة أخرى وهى المفاجأة السيئة جدا بالنسبة لسمعة الميجور، أو سمعة المجلس البريطانى لرقباء السينما بكل تأكيد: "لقد كان قارئ السيناريو يُعانى بشكل واضح من حالة السبات، وهى حالة تدفع ضحاياها للإغماء لو حاولوا قراءة أى شىء".

بالإضافة إلى مثل هذه العقبات غير المتوقعة التى عرقلت خططهم لإنقاذ السينما من النزاعات الخلافية، كان لا بد أن يتوقع تيرل وشورت هجمات على نظام الاستبعاد السياسى للمجلس البريطانى لرقباء السينما من منافسين أكثر تمسكا بالأعراف

والتقاليد. لكن المفاجأة أن المقاومة المنظمة من المجلس جاءت هشة على أرض الواقع، وحاول الرئيسان بالتعاون مع وزارة الداخلية الحفاظ على إقصاء موضوع الرقابة بعيدا عن الأجندة البرلمانية، وبالتالى عن عيون الملأ حتى عام ١٩٣٨. وفى السابع من ديسمبر من العام نفسه اضطر عضو البرلمان الليبرالى جوفرى ماندر Geoffrey Mander لطرح الموضوع علنا، عندما حرّض على إقامة مناقشة فى مجلس النواب للإجابة عن سؤال ما لو كان أداء المجلس البريطانى لرقباء السينما يمثل جبهة ملائمة للحكومة.

أعلن جوفرى ماندر أن "مجلس رقباء السينما مفترض أنه يتعامل مع قضايا الأخلاق فقط، لكن اتضح وجود تدخلات سياسية فى العديد من المناسبات". ثم وجه ماندر سؤالا فى صميم الموضوع إلى وزير الداخلية سير صمويل هور Sir Samuel Hoare: "من الذى طلب منهم أن يكون المجلس سياسيا؟" وقد أنكر الوزير التهمة وأجاب: "أقول بصراحة لعضو البرلمان الموقر ممثل دائرة إيست وولفرهامبتون East Wolverhampton الانتخابية الواقعة فى بلدة وولفرهامبتون، لم يحدث أن وقعت أى ضغوط على منتجى هذه الأفلام، والحقيقة أن هذا الحدث ربما حُذف من فيلم لأى سبب إلا ضغط الحكومة. أى موقف تم اتخاذه خضع لسلطة رئيس المجلس البريطانى لرقباء السينما تحت مسئوليته الكاملة". لا بد أن تبادل هذه العبارات سبب إحراجا للحكومة، لكن كان المطلوب ضغوطا أكبر لإجبار المجلس البريطانى لرقباء السينما على فتح ملفاته، بعدما أحدثت المناقشة قليلا من الصدمة. ثم توارى موضوع الرقابة تحت الرمال مرة أخرى بين الطبقات السفلية لمذكرات وزارة الداخلية والمجلس البريطانى لرقباء السينما، كما لم يطلّ برأسه مرة أخرى على صفحات كتاب هانسارد Hansard الذى يضم مناقشات البرلمان المطبوعة حتى بعد الحرب العالمية الثانية.

كان لا بد أن يتوقع المجلس معارضة قوية لقضاته ورقبائه المنتقين على أساس سياسى، من مجموعة أصبح أعضاؤها خلال العشرينيات والثلاثينيات هم النقاد

الموجهين سهامهم القاسية إلى المجلس: إنهم أهل الفكر فى الأدب والسينما. لكن المدهش أن هذا لم يحدث. التفسير الوحيد لذلك أن فروع الرقابة الرسمية والتنفيذية كانت - ومازالت - منقسمة بين المجالس والمجلس البريطانى لرقباء السينما، لهذا أصيبت الهجمات على رقابة السينما تلقائيا بالتشظى. أما ما لم يتوقعه أحد فهو أن سيطرة المجلس على مضمون الفيلم فى الثلاثينيات لم يُهدد عرشها أبدا، بسبب قبول العناصر الفاعلة من داخل صناعة السينما ذاتها لهذه الهيمنة. لم يكتف اثنان من أكبر أصحاب النفوذ من المنتجين داخل بريطانيا فى هذه الحقبة، وهما ألكسندر كوردا ومايكل بالكون، اللذان كانا يميلان إلى الليبرالية رغم استبدادهما، بقبول الحالة السياسية الراهنة التى شدت من عود نظام الرقابة، بل إنهما دأبا على صنع أفلام تتغنى بمديح التناغم الطبقى والخضوع والإذعان بوجه بشوش لأسباب تتعلق بطموحهما الشخصى.

الأهم من ذلك أن دور المجلس البريطانى لرقباء السينما لم يواجه أى تحديات من أى نوع؛ لأن مناصرى السينما الراديكالية انقسموا وتضاربوا فى أهدافهم. ربما أطلق المخرج والمنتج البريطانى إيفور مونتاجو Ivor Montagu مؤسس جمعية الفيلم وأكثر الناقدين لأحوال مجلس الرقابة على نفسه لقب المخرج الشيوعى، لكنه أيضا كان منتميا إلى النخبة بما يكفى ليوافق على رأى الرقابة، الذى أكد أن الأفلام الشعبية السائدة تتطلب رقابة أكثر تشددا من تلك الأفلام التنويرية الأخرى القليلة. والمذهل والمدهش أنه لاقى مساندة شجعت آراءه المتعصبة من نجوم مجتمع مفترض أنهم تقدميون، مثل الممثل الأمريكى جراهام جرين والروائى البريطانى جى. بى. بريستلى J. B. Priestly والفليسوف البريطانى برتراند راسل.

كان متوقعا من هؤلاء المؤلفين المشهورين المصلحين الذين اقتُبست أعمالهم على شاشة السينما أن يُغيروا بشدة ووضوح على أسس ومبادئ اختيارات المجلس

البريطانى لرقباء السينما. لكن من سوء الحظ أنهم لجأوا إلى حلين: الأول أنهم راوغوا وتلاعبوا بالقضية بإطلاق الرصاص على أقدامهم ليبدوا وكأنهم عاجزون عن الحركة، مثلما حدث فى قضية الكاتب الإنجليزى إتش. جى. ويلز H. G. Wells، الذى أعلن عن سعادته بمنع فيلم "جزيرة الأرواح المفقودة / Island of Lost Souls" ١٩٣٣؛ لأن نسخة الفيلم المقتبسة عن كتابه سببت له ارتباكا. والحل الثانى هو مساندتهم عن غير قصد للمجلس البريطانى لرقباء السينما، مثلما فعل المؤلف المسرحى الأيرلندى جورج برنارد شو.

خارج سياق النماذج البارزة التى عملت فى الأفلام البريطانية فى الثلاثينيات، كان شو Shaw هو الوحيد الذى ادعى الرضا عن المجلس. كما أنه الشخص الوحيد الذى هزمهم. إن إصراره فى عام ١٩٣٨ على الاحتفاظ بعبارة سوقية أبدت بها شخصية إليزا دو ليتل Eliza Doolittle بطلة فيلمه "بجماليون" ١٩٣٨ رد الفعل المتدنى الشهير على ما تعرضت له من صدمات، قد سجل المرة الأولى التى تم فيها تجاهل توصية خاصة من الرقابة بإلغاء هذه العبارة. والنتيجة أن ظهور النسخة المعروضة من الفيلم متضمنة هذه العبارة أسس تحديا صريحا لسلطة تيرل كرقيب. أضف إلى ذلك أن فوز برنارد شو فى معركته فتح ممرا للآخرين ليسلكوا الطريق ذاته.

لكن المؤلف المسرحى الأيرلندى تعامل مع هذا النصر من منطلق حل وسط، وقال إنه آمن مثل غيره من المعارضين الليبراليين للمجلس البريطانى لرقباء السينما، أن الرقابة ضرورية للغالبية غير المثقفة بخلافه هو ومن على شاكلته. والمؤكد أن هذا الموقف تسبب فى ارتعاش أيدى الرقباء. لم يهتم تيرل وشورت بوصول الأفلام المغامرة الخطيرة إلى صفوة الجمهور فى جمعيات السينما. فما أقلقهما بالفعل هو فكرة إمكانية توفر مثل هذه الأفلام أمام جمهور أكبر فى العرض العام.

المفترض أن اكتشاف أى معارضة متوازنة لهم بنصف قلب يُعد مفاجأة سارة لأعضاء الرقابة، لكنهم استسلموا للقلق من واقع إدراكهم مرور سنوات العقد، مما عجّل بتقرير مصير الرقابة فى المستقبل فى ساحات مختلفة تماما، سواء من جهة البرلمان أو حتى من جهة مكاتب الرقابة فى منطقة سوهو بمدينة لندن. فى نهاية الثلاثينيات وضح أن مضمون أغلب الأفلام المعروضة فى بريطانيا يجب أن يؤخذ فى الاعتبار، ليس فى المملكة المتحدة مطلقا، وإنما فى الجانب الآخر من العالم فى مدينة متعددة الأوصاف. فهى كما جاء على لسان واحد من المعلقين البريطانيين المعاصرين "صانعة الجريمة فى هذا الزمان"، وهى "مُنتهِكة الزواج ومذهب الأخلاق والفضيلة"، وهى أيضا "تتويج الشهوات على العرش"؛ إنها مدينة هوليوود.

(٥)

الاتجاهات والمواقف الأنجلو-أمريكية

لقد نجح الجنس في دمجهما معا، لكنه هدد أيضا بقطع العلاقة بين رقباء بريطانيا ورقباء أمريكا. ربما تسببت بعض الأمور الأخرى في انعدام التناغم بين الطرفين البيروقراطيين، وبعد غرق الناحيتين في سلسلة من سوء التفاهم والشجارات وأحيانا الانفصال، جاءت قضية الجنس محل النزاع الدائم لتقود مسيرة التصالح وتوقيع عقد الزواج والاستقرار في نهاية الأمر، كبحث الأعزب عن النعيم الأبدى في الارتباط بشريكة حياته.

في مستهل ظهور الرقابة على السينما في بريطانيا في عام ١٩١٢، كان الرقباء والفاحصون هناك يتعاملون على أساس قاعدتين فقط لا غير تسمحان بعرض الفيلم على الشاشة: لا تجسيد للسيد المسيح ولا عرى. وعلى هذا استمرت هاتان القاعدتان مقارنة بالقواعد التالية كأساس في التشدد أمام عرض أبرز ما قدم مخرج هوليوود سيسيل بى. دى ميل. ونقصد هنا فيلم السيرة الذاتية الشعبية للسيد المسيح بعنوان "المسيح، ملك الملوك / Jesus, King of Kings" ١٩٢٧، الذى تعنت المجلس البريطانى لرقباء السينما في التعامل معه، وبالتالى سمح له بالعرض تحت ضوابط وشروط. لكن بدءا من عام ١٩٣٢ بدأ عدد من المنتجين الأمريكيين تقديم سيناريوهاتهم إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما للحصول على تصريح بالموافقة. من هنا حدثت المواجهة بين استوديوهات هوليوود والحملة السينمائية التى يقودها الكولونيل حنا ومس شورت لرفع راية العفة واللياقة.

رغم أن عينى الكولونيل كانتا مفتوحتين دائما ولا يفوتهما همسة، فإنه استبعد "حوالى خمسة وتسعين بالمائة من اللغة الأمريكية الإجرامية ومنحها صك الاعتراض"، وبالتالى فقد تم إلغاؤها تماما. وهذا ما ينطبق بالمثل على ذكر كلمات تنطق بـ"الجاذبية الجنسية" و"الانحطاط الجنسى" و"الشبقية الأنثوية"، بالإضافة إلى كلمات "الفجور" و"الشهوة" وذكر أسماء أعضاء السيدات صراحة مع غيرها من مئات المفردات والتعبيرات التى تُستأصل الآن من السيناريوهات.

المؤكد أن هذا النوع من الأدب واللياقة امتد إلى المنتجِين البريطانيين. بالتالى اندرجت بعض الكلمات والألفاظ العامية المبتذلة أو حتى المحتملة منها، مثل العبارة التى وردت فى حوار الفيلم الكوميدى "البعض يسافر فى رحلات بحرية / Some Are Cruises" ١٩٣٣ تحت بند التنقيح والإزالة. كما اكتشف كتاب السيناريو الأمريكيون أن الكولونيل حنا يهتم بعدم الربط بين الجنس والجندى فى سطر واحد. وجهة نظر الكولونيل المشارك فى الحملات العسكرية أن الخطاب الذى ينتهى بعبارة "نحن الفتيات يجب أن نصنع الكلأ عند شروق الشمس، متمنين ألاّ تكون هناك حرب أبدا" يؤسس فعل الخيانة، ولهذا قطع دابر هذه الكلمات على الفور عندما وجدها فى فيلم شركة إم جى إم MGM الكوميدى "انتظرها / Wait For It" ١٩٣٣.

أغلب الظن أنه كان هناك اعتقاد بضرورة الحفاظ على الأدب، من خلال استبعاد فيلم بالكامل بسبب "الجو العام الكامن داخله من الحياة الخليعة وانعدام الأخلاق". وحنا بالذات لن يسمح بمرور أى هفوة، مهما كانت واقعية تاريخية، تقف فى طريق حملته العنيفة من أجل انتزاع كل ما هو خارج حدود الأدب من أى سيناريو. عندما تقدم المخرج المجرى العظيم ألكسندر كوردا Alexander Korda فى عام ١٩٣٣ بالفيلم البريطانى "الحياة الخاصة لهنرى الثامن / The Private Life of Henry VIII"، عثر الرئيس الجديد للرقباء على خطأ فى السيناريو، فاحتج قائلا: "ربما تكون اللغة

صحيحة بالنسبة لمعايير هذه الفترة، لكنها بعيدة جدا ومهجورة وفظة بالنسبة للعصر الحاضر. احذفوا كل إيحاءات الحميمية ودلالات تأكيد اكتمال زواج آن أوف كليف "Anne of Cleves". (آن هى الشخصية التى لعبتها الممثلة البريطانية إلزا لانشستر Elsa Lanchester فى الفيلم). من حسن حظ الرؤية المطروحة فى الفيلم البريطانى أن كوردا Korda كان يملك ما يكفى من الشجاعة وما يكفى من التأثير فى الدوائر السياسية ليتمكن من مقاومة هذه النصيحة. وبعد مرور عام عزز الأداء البليغ للممثل البريطانى تشارلز لافتون Charles Laughton الذى لعب دور هنرى الثامن فى الفيلم أسهم الأرباح ورفعها إلى السماء، لتتخطى الأرقام حصيلة أى فيلم إنجليزى آخر حتى ظهور فيلم "عربات النار / Chariots of Fire" ١٩٨١ إخراج البريطانى هيو هادسن Hugh Hudson.

تسع سنوات من القيود الثابتة المتواصلة، حتى جاءت أقرب مرة اعترف فيها ثنائى الرقباء العجيب الشاذ بالجنس فى فيلم سينمائى وذلك يوم الرابع عشر من أبريل عام ١٩٣٦، عندما وصل على مكتبهما سيناريو مقتبس من رواية "عانس هذه الأبرشية / Spinster of This Parish" للمؤلف البريطانى دبليو. بى. ماكسويل W. B. Maxwell. قام السيناريو على قصة حب مُحبَط استمر سبعة وعشرين عاما وأكثر. تغلَّب بعض التقشف وليس كله على اتجاه مس شورت للحفاظ على اسم محميتها المفضلة وهى مهنة الطب. فتحمست هى وكتبت: "قصة حب ثابت وعظيم. لا يوجد ما يشين حكايتهما. لكن احذفوا مشاهد الأطباء فى مستشفى الأمراض العقلية". ربما كان من الضرورى أن تتأخر ممارسة الجنس لمدة حوالى ثلاثين عاما حتى تكسب تساهل وغفران مس شورت، أما قرار منع الفاسقين فقد استمر كضرورة ملحة سارية لا بد منها لدى المجلس البريطانى لرقباء السينما إلى الأبد، طالما أن العرى ممنوع بأمر الرقابة منذ انشاء المجلس عام ١٩١٣.

لو كان تطهير الصفحة من الجنس بجرة قلم ممكنا، فمن الصعب اقتلاعه من قلب شاشة السينما. صحيح أن مشاهد ممارسة الحب خضعت لكونترول ثابت، لكنها صدّرت صعوبة أكبر أمام المجلس فى إمكانية إخضاع فكرة للرقابة: حيث إن حقيقة الجنس يمكن حذفها، لكن الجو العام الموحى أثبت أنه محير أكثر. فى عام ١٩٦٤ اتجه المخرجون البريطانيون إلى اكتشاف الجنس بصحبة الشاعر الإنجليزى فيليب لاركن Philip Larkin. أما المنتجون الأمريكيون فقد سبقوهم وبزغوا قبلهم من باطن الحقبة الفيكتورية حينما كان القرن يستمتع بريعان شبابه. بالنسبة لهم كان الجنس يسير وهو يضع يده فى يد اكتشاف نظام صناعة النجم عام ١٩١٥، وشكّل شهر مارس من هذا العام علامة وصول الجنس كسلعة سينمائية متكاملة النمو، عندما ظهرت ممثلة أمريكية تدعى تيودوسيا جودمان Theodosia Goodman تعيش فى مدينة نيويورك، وبدت شاحبة واهنة أمام الكاميرا السينمائية باستوديوهات أستوريا Astoria Studios فى جزيرة لونج أيلاند Long Island جنوب شرق مدينة نيويورك.

ظل وكيلاها جونى جولدفراب Johnny Goldfrap وآل سيليج Al Selig المسئولان عن الدعاية يناديانها ويصفانها بأنها: "غريبة، شهوانية، فتاكة"، حتى حوّلت ابنة الخيّاط القادمة من مدينة شيليكوث بولاية أوهايو نفسها إلى تيدا بارا Theda Bara، وهى التى وضعت حجر الأساس لشخصية المرأة الشهوانية الخطرة فى أول أفلامها السينمائية الأمريكية "أحمق كان هناك / A Fool There Was" ١٩١٥ إخراج الأمريكى فرانك باول Frank Powell. فى هذا الفيلم الذى يُعد النموذج الأصلى لفيلم تلعب بطولته غانية نهمة للجنس، دمر اثنان من عشاق تيدا بارا المتزوجين أنفسهما وليس عاشقا واحدا: الأول تخمد أنفاسه مترنحا من فرط تأنيب الضمير أمام آكلة لحوم البشر التى تواسيه بوابل من أوراق زهور تقذفها فى وجهه. وبعدما تعرّض الرجل المتزوج الآخر إلى الإغواء – "قبلنى، أيها الأحمق الذى أمتلكه" – تطلق الضحية الثانية الرصاص على نفسها أمام مصاصة الدماء الصغيرة، لكنه لا يجد إلا ضحكة تُقابل كل ما فعل.

بعد مرور عامين من وصول هذا الفيلم على الشواطئ البريطانية، أضاف المجلس البريطانى لرقباء السينما "فقرة المرأة الشهوانية الشبقية" إلى قواعده. ومن وقتها التصقت الأسطورة الجنسية التى بلغت شهرتها كل اتجاه بالممثلة تيدا بارا Theda Bara. انطلاقا من المعلومة التى أكدت أن حروف اسم تيدا بارا Theda Bara هو فى حقيقته لعبة مدبرة تستغل تبديل الحروف، أى أن اسمها مشتق من كلمات تضم الحروف ذاتها لكن بترتيب آخر وهو "موت العرب / Death Arab"، نسج الصحافيون وهما خرافيا عن خطورة الجنس وضرورة الحظر، حيث أسروا إلى قرائهم أن النجمة فى الحقيقة "ابنة رسام فرنسى ومحظية عربية، نشأت على ضفاف النيل وتغذيها التماسيح..". وكانت النتيجة اتحاد الجمهور مع المجلس البريطانى لرقباء السينما على تجاهل الفيلم بالفعل، والذى يُعد سلسلة من أوضاع التصوير المدروسة، وابتلعوا بدلا منه القصص الطويلة المثارة حول الممثلة. مع الأخذ فى الاعتبار تفعيل النتيجة الحتمية بحظر المجلس البريطانى لرقباء السينما عرض هذا الفيلم فى شهر يونيو عام ١٩١٦. فقد حذا المجلس حذو كل من حوله، وركز مخاوفه وخيالاته على امرأة وحيدة دون غيرها.

لأن المجلس كان فى موقف سمح له بمنع شريط السيلوليد لفيلم تيدا بارا، فقد ساعد تماما على خلق كيان وهمى للرمز الجنسى. لقد وضع الرقيب المطيع المسالم حظر هذه الفاكهة المحرمة، أى العلاقة التى تُعد مكونا أساسيا من نظام النجم فى مكانها. حقيقة الأمر أن الرقيب خلق بيده هو ما يصلح أن يخضع لمقص الرقيب.

تجلت المفارقة اللاحقة الدفينة بين الرقيب وما يخضع لمقص الرقيب بشكل أكثر وضوحا فى العقد الثانى من القرن العشرين، عندما برزت لمحات من عرى الأنثى فى الملاحم الإنجيلية للمخرج سيسيل بى. دى ميل. ثم ظهرت أيضا فى سياق لقطات متتابعة لسيدات عاريات الصدور فى فيلم "بن هور/ Ben Hur" ١٩٢٥ إخراج الأمريكى فريد نيبلو Fred Niblo. ومر كل شىء بسلام ولم يصدر تعليق واحد من المجلس

البريطانى لرقباء السينما. منذ ذلك الوقت اعتمد الموزعون البريطانيون على نجاح شباك التذاكر للأفلام التى تصاحبها دعاية جيدة. ومع ذلك كان هناك حدود؛ فقد سجل مجلس الرقابة فى تقريره السنوى فى العام نفسه احتجاجا رسميا ضد عرض وهتك الأجساد بشكل مجانى غير مبرر. واستهجن "العادة المتزايدة للممثلين من الجنسين لتجريد أنفسهم من ملابسهم بدون مأرب أو بغرض الاستفزاز. مثلا بأى منطق تتعرض بطلة الفيلم لهجوم رجل شرير بغرض اغتصابها، بينما هى تكاد تخطط للأمر كله بثبات عندما تجذب فستانها ليكشف كتفيها، إن هذا الأمر يتكرر حتى من الممثلات الكبيرات". كما أن هذا الجسد المعرض للانتهاك ليس بالضرورة أن يكون جسد أنثى فى كل مرة. "تتطابق المواقف عندما يدور صراع بين الرجال". وواصل التقرير ملاحظاته: "إنهم يمزقون قمصانهم تمزيقا شديدا فيعرضون أجسادهم على المشاع حتى منطقة الخصور". ربما استنكر مجلس الرقابة "هذه النزعة غير المفيدة أو غير المأمونة"، ومع ذلك فقد سمحوا خلال سنوات العشرينيات بظهور الجذوع العارية لممثلين مثل فيربانكس Fairbanks وفالنتينو Valentino. لتتسلل هذه المعروضات وتترقرق نحو السينما الصامتة، مع الأخذ فى الاعتبار عدم السماح لنظرائهم من الإناث بهذا الفعل.

اتجهت الأفلام الأوروبية للتعامل مع ممارسة الحب بمبدأ التجربة ذاتها التى اتبعها نظراؤهم البريطانيون، لهذا ندرت الحالات التى دس فيها المخرجون مشاهد العاطفة والولع، مثلما فعل المخرج الإسبانى لويس بونويل Luis Bunuel فى فيلمه "كلب أندلسى / Un Chien andalou" ١٩٢٩، وتجسيده لحالة النشوة الواضحة على وجه الممثلة النمساوية هيدى لامار Hedy Lamarr فى كادر كلوز قريب أثناء مداعبة حبيبها لها، ناهيك عن مجموعة مشاهدها العارية وهى تستحم. هؤلاء المخرجون مثل بونويل وغيره لم يتقدموا بأفلامهم إلى الرقابة البريطانية. هناك حالة أوروبية استثنائية واحدة فى السينما الصامتة اخترقت هذا الحاجز، عندما وافق المجلس على عرض فيلم

السيرة الذاتية الفرنسى "كازانوفا" ١٩٢٧ إخراج الروسى ألكسندر فولكوف Alexan-der Volkoff. لم يكتف المخرج بوضع كاميرا علوية ليستخدمها كعذر دائم لاستعراض الأجساد فى كل مشهد متاح، وإنما أدخل عنصرا جامحا فى المشاهد الشهيرة بعد ممارسة الجنس لتلاحم جسد العاشقين العظيمين فى الفراش. تحركت الكاميرا إلى أسفل ثم إلى أعلى لاستعراض مساحات الجسدين حتى بلغت قمة الفراش، حيث يرقد كازانوفا وهو فى حالة نشوة بالغة، يمد ذراعه متوسلا لممارسة شهواته مرة أخرى. حقا كيف اعتقد الموزع للحظة أن أنشودة هذا الجنس المفرط سوف تمر من تحت أنف الرقيب البريطانى ولن تُسجل عليها أى ملحوظة: لقد مُنع عرض الفيلم فى حينه عام ١٩٢٩. وبما أن الفيلم لم يتقدم إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما مرة أخرى، فقد بقى هذا الحظر إلى الأبد.

فى الوقت الذى تحولت الأفلام الأوروبية الصامتة إلى ماركة مسجلة معرضة لتدخلات الرقيب البريطانى –بسبب عدم تمتعها بالنفوذ الكافى فى أرباح شباك تذاكر السينما البريطانية– لقيت الأفلام الأمريكية التى نشكر لها أرباحها العالية معاملة أكثر احتراما من مجلس الرقابة. كما ظل مضمون أفلام هوليوود الصامتة على وفائه تقريبا لمعايير المذاق الطيب. ومع جميع ملابسات هذا التأمين المتوالى كان فيلم تيدا بارا من الحالات النادرة، لعدم تردد الرقابة قبل استخدام مقص الحذف الفورى.

توالت سنوات العشرينيات، وقد أثمر ظهور نموذج المرأة الشهوانية الخطرة الوعى بتيار الجنس أكثر، وبهذه المرأة المستقلة التى لا تُعد خيالا كاملا بل إنها ترتبط بالواقع الدنيوى المُعاش، كانت الممثلة الأمريكية جلوريا سوانسون Gloria Swanson مثال تجسيد هذه التوجهات الجديدة فى أفلام سيسيل بى. دى ميل الكوميدية المرتبطة بمشاكل الزواج فى السنوات الأولى من العشرينيات، حتى إن أحدهم راح يتباهى بهذه العبارة الضاحكة: "الفتيات العصريات المودرن لا يجلسن بجوار الحريق وهن يغزلن الخيوط". ثم انضمت فتاة الجاز المثيرة الممثلة الأمريكية كلارا بو Clara Bow إلى كتيبة

سوانسون، ومن بعدهما الممثلة البولندية الفظة بولا نيجرى Pola Negri، وأخيرا جاء "أبو الهول العظيم Great Sphinx": الممثلة السويدية جريتا جاربو Greta Garbo. ورغم تزايد عدد المشاهد فى أفلامهن التى تراجع أثرها بسبب الحذف المبرر لسطر ما، فإن المجلس البريطانى لرقباء السينما واصل منحه شهادات تصريح بالعرض لكبار نجوم هوليوود Hollywood، حتى لو جاء هذا على حساب بعض التنازلات، مثلما حدث مع فيلم "الجسد والشيطان / Flesh and the Devil" ١٩٢٦ الذى يتربع على قمة الأفلام الصامتة الجنسية المثيرة لجاربو Garbo، عندما قصقصت الرقابة ثلاثا وعشرين دقيقة كاملة منه ثمن التصريح بعرضه.

من هنا وقع المجلس البريطانى لرقباء السينما فى ورطة أخلاقية من سوء حظه، عندما جلبت الأفلام الناطقة حضورا جنسيا أقوى وأكبر على الشاشة. ومرة أخرى بقيت هذه المشكلة خارج نطاق قضاء المجلس. فى عام ١٩٢٤ حدد منتجو وموزعو السينما فى أمريكا -مكتب هايز- دستورا على أساس القواعد المتنوعة التى قررت "وجوب الحذف وضرورات الحرص والحذر". وقد خفف ذلك من أعباء العمل على المجلس البريطانى لرقباء السينما فى النصف الثانى من العقد، مما أثمر تدخلات رقابية بسيطة من جانب بريطانيا فى أفلام هوليوود. الواقع أن الاستوديوهات تراجعت عن خط سيرها المرسوم لتُهادن النقد البريطانى الموجه إلى هوليوود، وأعاد مجلس الرقابة البريطانى تنقيح الكثير من الأعمال المتنازَع عليها المرسلة إلى بريطانيا. لكن هذه العلاقة الأليفة بين الرقباء هنا وهناك تعرضت للانهيار فى نهاية العشرينيات.

مع هجوم حالة الإحباط والكساد العظمى التى ضربت الولايات المتحدة الأمريكية فى عام ١٩٢٩، هبطت نسبة مشاهدى السينما هناك خلال العامين التاليين إلى الثلث. وفجأة بلغت المنافسة بين استوديوهات هوليوود حدود قطع الرقاب، عندما تدافعوا وتهافتوا على اختطاف الموضوعات التى يمكن أن تعيد جمهور السينما إلى حظيرة شباك التذاكر، وفى خضم وقوع الصناعة بين شِقَّى الرحى تعاملوا هناك مع كل

نصيحة مقيدة قادمة من مكتب هايز بمنطق التجاهل التام. وأدى هذا الصخب الكبير والتحرر من كل شيء إلى ظهور نموذج بطلة السينما المثيرة جدا البارعة الساخرة فى بريطانيا أثناء الثلاثينيات، التى تتفاخر بجسدها وتستمتع برد الفعل وتسرق الانتباه بكل بساطة.

اجتمعت خيوط خلاصة هذا النموذج المثالى للمرأة العصرية فى الممثلة الأمريكية جين هارلو Jean Harlow. منذ عام ١٩١٢ وحتى اليوم لم يهبط على أرض المجلس البريطانى لرقباء السينما كل هذا الكم من المشاهد اللولبية لأى ممثلة تُقارَن بمشاهد هذه الشقراء المتفجرة القادمة من مدينة كانساس Cansas الأمريكية. وضرب مقص الرقيب أول دور كبير قامت به. يوما ما ألقى وجيه البترول والمخرج الأمريكى هوارد هيوز نظرة على اختبار كاميرا لهارلو فى عام ١٩٣٠، من أجل اختيار ممثلة فى فيلمه ملحمة الصراع الجوى "ملائكة الجحيم / Hell's Angels"، وبعد مشاهدتها علق قائلا: "رأيى أنها لا تساوى شيئا". لكن المليونير المتردد ألحقها بالعمل على أى حال. وفى ظل وجود والدتها التى لا تفارقها، أعلنت هذه الصغيرة المحاطة بالحماية ذات الثمانية عشرة ربيعا والتى تشبه قطعة البلاتين العتيق (على اسم فيلمها القادم "الشقراء البلاتينية / Platinum Blonde" ١٩٣١) وجودها على الشاشة بأسلوب خليع وهى تستمتع بكل لحظة طويلة تمر عليها، وهو أسلوب لا يراه أحد إلا تحت الضوء الأحمر بجوار الرصيف ليظلل العاهرات. وإذا بالصغيرة تكشف عن جسدها وتهبه للكاميرا، حتى كادت النظرات الذكورية تلتهم كل ساقيها من أطراف الأصابع حتى قرب منطقة الخصر، بعدما اعتادت العيون التركيز على منطقة الصدر فى العشرينيات وحتى فى وقتنا الحالى.

شاهد سير إدوارد شورت رئيس المجلس البريطانى لرقباء السينما فيلم "ملائكة الجحيم" مرتين، فى شركة أحد مسئولى وزارة الطيران المكلفة بمراقبة أى انتهاكات

. للأمن العسكرى. وحتى مع احتمال السماح بعرضه -لأنه لا يوقع ضررا دفينا بأسرار الدفاع- لا بد أن تركيز الرجلين قد انهار بعدما سمعا هارلو تقول: "اسمح لى أن أنتقل إلى شىء أكثر راحة"؛ محتمل أن هذا هو السبب الوحيد كى يفلت شورت الفيلم من قبضته، ويسمح بعرضه بعد اغتيال خمس وثلاثين دقيقة من زمنه الأصلى.

بعد مرور عام ظهر على السطح المعجبون والمهووسون بالممثلة فى عام ١٩٣١ على قلة ما شاهدوا من مواهبها، عندما عُرض لها فيلم "أضواء المدينة / City Lights" إخراج البريطانى شارلى شابلن Charlie Chaplin، وأطاحت الرقابة بالبكرة الأولى من الفيلم تقريبا لتتخلص منها. ومع هروب بعض المشاهد العاشقة الكلوز آب القريبة التى التقطها شابلن لهارلو على الشاشة ليراها الجمهور، لم يستطع أى مشهد من الفيلم التالى لهذه النجمة التى غيرت لون شعرها الفرار من مقص الرقيب حتى يستمتع بها معجبوها.

لم تخجل النسخة الجديدة من هارلو ذات الشعر الأحمر من لعب دور الأسطورة المغرية للمرأة الخطرة الشهوانية فى أكثر أفلامها انفجارا "المرأة ذات الشعر الأحمر / Red-Headed Woman" ١٩٣٢، فهى الغانية التى تطارد رئيسها، تحطم حياته الزوجية، وفى النهاية تنبذه عندما لا يستطيع أن يجلب لها رضا المجتمع الذى تتوق إليه. عادة ما ترتد الشخصية التى لعبتها هارلو فى هذا الفيلم والذى سمحت الرقابة الأمريكية بعرضه إلى الاتجاه المغاير لحياتها السابقة طالما وصلت إلى هذه النقطة، فهى إما تنتحر وإما ربما تدخل الدير، أما هنا فقد استمرت حياة الخطايا التى عاشتها بطلة الفيلم كما هى. إنها تستقر الآن على شاطئ الريفييرا لتقيم علاقة غرامية مزدوجة فى نهاية الفيلم مع ثرى متصابٍ ومع سائقه أيضا.

هذه المرة لم يكن سير شورت فى حاجة إلى معونة ضابط فى سلاح الطيران، واحتفظ بحقوق الرقابة لنفسه بعدما فحص الفيلم وحده. وفى العاشر من أكتوبر ١٩٣٢

أعلن أنه غير مسموح لأى إنسان خارج المجلس البريطانى لرقباء السينما بمشاهدة هذا الفيلم. هذا القرار لم يكن مفاجئا لأن الشخصية التى لعبتها هارلو هى غالبا من أكثر الشخصيات الفاقدة للمسئولية الأخلاقية التى وردت على مجلس الرقباء، حتى فى أمجاد الثورة الجنسية التى شهدتها الستينيات.

رغم أن مقص الرقيب أخذ راحته جدا فى هلهلة فيلم هارلو التالى "تراب أحمر / Red Dust" ١٩٣٢ -بما فيها كلماتها التى قالتها للممثل الأمريكى كلارك جيبل: "أنا لم أتعود على النوم ليلا أبدا"، وذلك ردا على ملاحظته عن صعوبة النوم بسبب المناخ المحيط بمدينة سايجون الفيتنامية- فإن الفيلم عرف طريقه إلى العرض بعد عام كامل. أغلب الظن لأن بوصلة انتباه المجلس قد تبدلت إشاراتها، وانتقلت للتركيز على أول الأفلام المثيرة جدا "لواحدة من أرق وأروع الرموز الجنسية إلى الأبد"- إنها الممثلة الأمريكية ماى ويست Mae West.

فى العرض المسرحى الأصلى "ليل المرصعة بالماس / Diamond Lil" تسبب الدور الذى لعبته ماى ويست كعاملة فى حانة تعيش فى مدينة سان فرانسسكو فى الزج بها فى السجن لمدة عشرة أيام بتهمة إفساد أخلاق الشباب. وعندما صدر الحكم على الفيلم الأمريكى "هى فهمته خطأ / She Done Him Wrong" ١٩٣٣ المقتبس من النص المسرحى السابق بأنه ضد الاتجاهات الجنسية السائدة فى بريطانيا فى ذلك الوقت، محتمل أن يكون المجلس البريطانى لرقباء السينما أبدى ندمه على ظهور ماى ويست من الأساس. اقتطعت شركة باراماونت الأمريكية ثمان دقائق من الفيلم قبل التقدم به إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما، ومن بين هذه المشاهد الغائبة كانت هناك حالة نادرة لاسم مناسب عادى جدا لشخصية البطلة لا يثير أى مشكلة ومع ذلك تم حذفه، "حيث تحول اسم شخصية بطلة الفيلم التى تلعبها ماى من ليل Lil إلى لوو المرصعة بالماس Diamond Lou". ثم قامت الرقابة البريطانية بالواجب واستبعدت ست دقائق

أخرى، ورغم التخلص من عدد كبير من المشاهد المكشوفة غير المحتشمة، فإن جدلا واسعا قد ثار حول هذا الفيلم. وبقى ما يكفى من بعض غمزاتها ولمزاتها غير المؤذية، مع إيحاءات بالعين فى بعض الأغانى مثل "يعجبنى رجل يأخذ وقته / I Like a Man Who Takes His Time" مع اتخاذها أوضاعا موحية لا تُنسى، دفعتها لتحتل مكانة نادرة فى الحياة العامة: هى امرأة مسموح لها بكل شىء؛ لأنها ظلت نموذجا فريدا للأنثى فى عيون الجميع.

يُستثنى من كل هؤلاء الرقيب بالطبع، الذى كان يجلس فى مكتب الرقابة الأمريكية ويرتعد بصفة خاصة من هيئتها ومن أسلوبها الوقح الذى تتبعه هذه النجمة النحيلة فى الربط بين رغبة امرأة والإلحاح السلس لإشباع حواسها. فى عام ١٩٣٣ تأكدت هذه المخاوف واستخدمها الآخرون أيضا عندما احتجت الجمعية الكاثوليكية للاحتشام CLOD برئاسة الأسقف شيل أوف شيكاغو Shiel of Chicago على "خيانة هوليوود لأمريكا". فى العام التالى جاب أعضاء الجمعية الذين بلغ عددهم عشرة ملايين شخص الشوارع، وبدأوا فى مقاطعة حادة للغاية لأعظم خطر أمريكى وهو الفيلم الشهوانى. وجهة نظر المحتجين أن فيلمى "المرأة ذات الشعر الأحمر" و"هى فهمته خطأ" يُعدان من أبرز النماذج الدالة على هذا الفسوق.

تحت وطأة هذه الضغوط اضطرت الرقابة الأمريكية أن تعلن هى والعاملون فى صناعة السينما الأمريكية الندم مع وعد بالأفضل. قال هايز عن سمعة السينما: "إنه يجب حمايتها كما نحمى سلامة أطفالنا". وبتشجيع من تعاونه المشترك مع المجلس البريطانى لرقباء السينما دعم الرجل كلماته عندما أنشب أسنانه فى قانون عام ١٩٢٤ بوجوب الحذف وضرورات الحرص والحذر. من بين الشروط التى أثّرت فى الأفلام الأمريكية منذ منتصف الثلاثينيات وحتى الستينيات كانت: "ممنوع ظهور المنطقة المحرمة أعلى فخذ المرأة"، "ممنوع اختلاط الأجناس، ممنوع إقامة علاقة جنسية بين

أصحاب البشرة السمراء وأصحاب البشرة البيضاء". وأيضا "لو وُجد رجل وامرأة على فراش، لا بد أن تلامس قدم واحدة الأرض على الأقل". ممنوع ظهور الأسرّة المزدوجة. مسموح بذكر كلمة الله God أو Lord فى الكنيسة فقط، مع وضع كلمات موحية أو سوقية كثيرة مثل "اللعنة" و"الجحيم" و"عذراء" و"عاهرة" و"امرأة بذيئة" فى قائمة الممنوعات.

كانت مشاهد الجنس تُعرض بشكل متوازن، ورغم بذل محاولات متكررة لإضافة المزيد من البهارات، فإن مشاهدى السينما لن يسمحوا بالنظر إلى أجساد عارية وبالاستماع إلى تلميحات العاشقين أثناء ممارسة الحب، أو برؤية أى إثارة جنسية من أى نوع فى الأفلام مرة أخرى لمدة حوالى ثلاثين عاما. عندما قدمت جين هارلو فيلمها الأخير "ساراتوجا / Saratoga" مع اقتراب العِقد من نهايته، لم يُسمح لها بإغراء كلارك جيبل البطل المشارك أمامها. كل ما فعلته أنها استخدمت شعرها الأشقر البلاتينى الداكن فحسب لإغرائه بنبرة صريحة معطرة بنغمات جميلة، بدلا من العامية اللاذعة لامرأة تتطلع لجرجرة حبيبها إلى الخطيئة والجنس.

وقف الموت إلى جوار جين هارلو فى عام ١٩٣٧، عندما أعانها على الإفلات من قانون هايز المتعسف الخانق. بعدها ركزت قوى إعادة تنظيم الفضيلة بالإكراه نيرانها على رمز الجنس المتكامل ماى ويست. لقد أتبعت هذه النجمة المتلئة فيلمها الشهير "هى فهمته خطأ" بأكثر أفلامها المكتسحة النجاح "لست ملاكا / I'm No Angel"، وبعد مرور عام واحد بدأت ملامح تطبيق القيود الصارخة فى عام ١٩٣٤ تظهر على فيلمها الثالث "لم تكن خطيئة / It Ain't No Sin". أثناء تصوير الفيلم اتخذ مكتب هايز إجراءات وقائية بتعيين كلب حراسة لمراقبة سلوكيات مس ويست على الشاشة وخارج الشاشة، وعندما أذاعت لوحة الإعلانات الكبيرة فى برودواى الظهور الوشيك للفيلم، طارت قوافل من القسيسين المنتمين إلى الجمعية الكاثوليكية للاحتشام، واحتشدوا أمام كل بوستر بكتابة علامات معبأة برسالة شديدة اللهجة تقول: "بل هى خطيئة!".

استمرت الرقابة الأمريكية فى مضايقة ويست على مدى السنوات القليلة التالية. ومع كل إشراف الرقابة السخيف على سيناريوهاتها، لم تفلح أى حيلة من حيلهم فى تقليل النجاح التجارى لأفلامها. ومع ذلك أعَدّ ويل هايز للإعلام قائمة بالنجوم، مفترض أن يعتبرهم أصحاب دور العرض مواد سامة. الحقيقة أن هايز لفّق هذه القائمة بمساعدة الناشر اليمينى وليام راندولف هارست William Randolph Hearst، كوسيلة شرعية إضافية للتخلص من ممثلى ومؤلفى هوليوود أصحاب الرءوس الصلبة، الذين ساندوا حملة الاتحادات التجارية ضد تخفيض الإنتاج فى الاستوديوهات أثناء فترة الكساد.

لكن الزج باسم ماى ويست ضمن هذه القائمة السوداء المختَرعة، كان لمجرد الإحراج الذى تسببه مقوماتها الجنسية للرقيب الأمريكى. واستمرارا لمسلسل سوء الحظ أدى الزج باسمها فى القائمة السوداء إلى تعرض الممثلة لخيانة من منتجيها فى باراماونت. ومع الاعتراف بأن الأرباح التى اكتنزوها من وراء فيلمها ""هى فهمته خطأ" أنقذت الاستوديو من الإفلاس فى عام ١٩٣٣، تخلصت الشركة من التعاقد مع ويست فى عام ١٩٣٨، وبعد ظهور فيلمين آخرين لها تلفظت فيهما بعبارات تهيم بالورع الرقيق من عينة "أى وقت تسخر فيه من الدين، سوف تنقلب الضحكات عليك". أعلنت ماى ويست اعتزالها الفن حتى عادت مرة أخرى فى عام ١٩٧٠ مع فيلم "ميرا بريكنريدج / Myra Breckinridge".

بسبب عدم اكتراثها المشين للرقيب استمرت مطاردة ماى ويست حتى أقصتها خارج الشاشة. لكن شقيقاتها من النماذج السينمائية المثيرة لم يتمتعن بالمكانة نفسها حتى يتجاهلن هذه القيود التافهة التى فُرضت عليهن فرضا بواسطة الرقابة. ظهر اسم الممثلة الألمانية مارلين ديتريش Marlene Dietrich على سطح القائمة السوداء المزيفة، لتعيد شركة باراماونت الكرّة وترفض تجديد عقدها فى نهاية الثلاثينيات. حتى جاربو Garbo ملكة استوديوهات إم جى إم MGM تأثرت بكل ما جرى. فقد أظلمت قدراتها

الجنسية الغامضة فى الأفلام التى لعبت بطولتها بعد عام ١٩٣٣ مثل "آنا كارينينا / Anna Karenina" ١٩٣٥ وفيلمها التالى "كاميل / Camille"، وانزوت فى إطار العاطفة. كما أرغمت ضغوط الجمعية الكاثوليكية للاحتشام الاستوديو المسئول عن أفلامها فى عام ١٩٤١ على دس مشهد زائد فى فيلمها "امرأة بوجه واحد / One- Faced Wom-an"، حتى ترتد ممارسة العلاقة الآثمة التى اقترفتها جاربو إلى حظيرة الخيانة الزوجية فيما لا يتناسب مع الدراما المطروحة. وأيقنت جاربو نفسها أنه كم هو بغيض هذا النوع من التدخل. والحقيقة التى ساهمت فى اعتزالها المبكر للسينما فى عام ١٩٤١ تضع علامة فارقة على مشوار جلالة الملكة جاربو كواحدة من أعظم الضحايا اللامعة لتعزيز هوليوود آليات تسليحها ضد التدنى الأخلاقى.

لا شك فى أن رقباء السينما فى بريطانيا تنفسوا الصعداء عندما أعادت هوليوود إحكام قبضتها على حزام العفة. وسواء كانت هذه الحقيقة واضحة على مستوى الإدراك أو لا، فقد أكد الواقع أن هذه الوظائف الواضحة والمريرة أيضا تحققت لهم عن طريق الرقابة الأمريكية، واستؤنفت علاقات العمل بين كلاب الحراسة هنا وهناك على خير ما يرام. ورسّخ هايز نفسه ترميم التعاون الوثيق داخل هذه الشراكة فى عام ١٩٣٦ بزيارة إلى لندن، واستمر نجاح هذا الزواج على مدى العقدين التاليين.

ومع أنه كانت هناك مشكلة واحدة لم تعرف طريقها إلى الحل بعد، فإن هوليوود سارعت بإهداء المجلس البريطانى لرقباء السينما معضلة جديدة، على هيئة تصنيف سينمائى جديد وهو أفلام الرعب. لم تستفق الرقابة على الخطر الكامن فى أفلام الرعب من أول لحظة. لقد حظر المجلس عرض النموذج المثالى الأصلى لهذا النوع، وهو فيلم "نوسفيراتو / Nosferatu" ١٩٢٢ إخراج إف. دبليو. مورناو F. W. Murnaw، لكن السبب الأكبر لهذا المنع كان يدين بالفضل لمسز برام ستوكر Mrs Bram Stocker التى صممت بكل ارتياح على مقاضاة أى إنسان يقتبس كتاب "دراكيولا / Dracula" تأليف زوجها الراحل سواء على خشبة المسرح أو على شاشة السينما. وعندما وجد المجلس

البريطانى لرقباء السينما أن السيدة أصبحت قاب قوسين أو أدنى من محاكمة المخرج، تحاشى انزلاق اسمه إلى ساحة المحكمة مصدرا شهادة رفض عاقلة حكيمة منعت عرض الفيلم. لهذا السبب قام المجلس بتمرير أشهر نموذجين مبكرين لأفلام الرعب القادمة من هوليوود. فيلم "دراكيولا / Dracula" ١٩٣١ إخراج تود براونج Todd Browning، وتبعه فى العام التالى فيلم "فرانكنشتاين" إخراج جيمس ويل James Whale بدون مماطلة كثيرة وبحذف ضئيل للغاية. منحت الرقابة البريطانية فيلم "فرانكنشتاين" شهادة تصريح "إيه / A" المخصصة للكبار فقط. استيقظت قرون استشعار الحذر والخطر داخل المجلس القومى لمنع القسوة ضد الأطفال NSPCC مع مجموعات أخرى مهتمة بالشأن ذاته، خاصة بسبب مشهد التهديد الذى يلقى فيه الممثل البريطانى بوريس كارلوف Boris Karloff صاحب شخصية الوحش وفتاة قروية صغيرة الورود، لتطفو على سطح بركْة قبل أن يقتلها خارج الكادر.

هذا التسلسل الذى تم تخفيفه بناء على اقتراح كارلوف هو فى الحقيقة الميثاق الذى عبَر النجم البريطانى على جناحه بدوره إلى بر الأمان، ساعدته على ذلك القابلية الجديدة للأفلام الناطقة فى خلق جو من الرعب باستخدام المؤثرات الصوتية والموسيقى، مما أثمر نتيجة أفضل من تجسيد متكامل لمشهد يجلب الاتهام على رأس أصحاب الفيلم. مع ذلك رفع المجلس القومى لمنع القسوة ضد الأطفال شكواه إلى وزارة الداخلية، التى أوصت المجلس البريطانى لرقباء السينما باتباع نصيحة المجالس المحلية المتنوعة، مع التمهيد لإصدار شهادة تصريح خاصة تخصص علامة "إتش / H" لأفلام الرعب.

ومهما أبدت هذه التوصية من استبداد واضح، فقد رسم هذا الاقتراح اتجاها حادا على استراتيجية الرقابة؛ لأن نجاح فيلمى "دراكيولا" و"فرانكنشتاين" أغرى استوديوهات هوليوود بإنتاج مجموعات متنوعة من فيلم الرعب أكثر وأكثر، فأُسقط فى

يد المجلس البريطانى لرقباء السينما الذى لم يعد يعرف كيف يتعامل معها. فى شهر فبراير من عام ١٩٣٢ سمح المجلس بعرض فيلم "دكتور جيكل ومستر هايد / Dr Jek-yll and Mr Hyde" ١٩٣١ إخراج الأمريكى روبين ماموليان Rouben Mamoulian، لكن بعد استئصال ربع الفيلم بالكامل، والنتيجة أن ضحية هايد Hyde الأولى التى لعبت دورها الممثلة الأمريكية مريام هوبكنز Miriam Hopkins اختفت من على الشاشة قبل أن تُقتل. وفى شهر مارس التالى حصل الفيلم الرهيب "قتلة فى شارع مشرحة الجثث المجهولة / Killers in the Rue Morgue" ١٩٣٢ على شهادة "إيه / A" بعد استبعاد مشاهد قليلة جدا. ثم جاء شهر يوليو وجاء معه فيلم القمة "مخلوقات استثنائية / Freaks" للمخرج الأمريكى تود براوننج Tod Browning، ليحكى حكاية سيرك ترتكب فيه البطلة الجميلة جريمة قتل ضد زوجها القزم، ثم تعرُض القاتلة الجميلة لجرعات تشويه مريعة على يد مجموعة أصدقاء الزوج الأقزام الممسوخين، وكان نصيب الفيلم شهادة منع تام من العرض. وكما قال أحد النقاد السينمائيين إن هذه القصة الرمزية لبراوننج "عن التنافر بين الجميلة والملعون" بقيت تحت رحمة الحظر حتى عام ١٩٦٣، إلى أن نالت شهادة الرقابة "إكس / X" بحظر مشاهدة الفيلم على من هم أقل من ستة عشر عاما. كما تسبب الظهور المثير للشفقة للقزم بطل الفيلم أو نصف الرجل الكامل مع مجموعة الشخصيات الاستثنائية الغريبة فى توجيه الصحافة نقدا صارما للتسامح المتأخر الذى تفضلت به الرقابة البريطانية.

استمر المجلس فى السماح بعرض أفلام الرعب طوال عام ١٩٣٣، لكنه تلقى شكاوى متواصلة من السلطات المحلية التى أصرت على تبنى الرقابة تقييم "إتش / H" كوسيلة لاستبعاد الأطفال من مشاهدة الأفلام المرعبة. وأخيرا امتثل المجلس فى شهر مايو لهذا الأمر، عندما سمح بعرض فيلم "مصاص دماء / Vampyr" ١٩٣١ كاملا بدون حذف محملًا بتقييم "إتش / H" حسب الإضافة الجديدة، فى ظل وجود مشهد قتل استثنائى يستيقظ فيه البطل داخل تابوت، ومن خلال الشباك نرى نظرة مصاص

الدماء فى عينيه الشريرتين التى أطاحت بالنافذة، لنتبين السماء والشجر ونحن فى طريقنا إلى القبر.

إلا أن مجلس الرقابة لم يهتم أبدا بتعريف شروط منح الشهادة الجديدة. وأصدر شهادة "إيه / A" أى العرض المخصص للكبار فقط لأفلام مثل "كنج كونج / King Kong" ١٩٣٨، ومعه فيلم الرعب الكلاسيكى المذهل "غموض فى متحف الشمع / Mys-tery in wax Museum" ١٩٣٣ إخراج المجرى مايكل كورتز Michael Curtiz كأول فيلم يصور بألوان تكنيكولور، بينما اندرج تحت التقييم إتش/H كل من فيلم "أنا أتهم / J' Accuse" للمخرج الفرنسى أبل جانس Abel Gance فى ملحمته السينمائية التى تعلن رفضها لعنف الحرب العالمية الأولى وقد مُنع عرضه حتى عام ١٩٣٣، مع فيلم الرعب البارودى أى التقليد الساخر "الغوريلا / The Gorilla" إخراج الأخوين ريتز Ritz، وفى الوقت نفسه لقى الفيلم المرعب بحق "جزيرة الأرواح المفقودة / Island of Lost Souls" مصير الحظر التام كاملا، وفيه يلعب الممثل البريطانى تشارلز لوتون Charles Laugh-ton دور جراح يحوِّل الحيوانات إلى جماعات من الرجال الوحوش الجروتسكية المنفرة. كما يأمل فى الوصول إلى مخلوقته المفضلة لوتا Lota المرأة النمرة، لترافق البطل المحطَّم الذى يلعب دوره الممثل الأمريكى ريتشارد آرلين Richard Arlen.

من خلال استخدام التقييم "إتش / H" كتمهيد لاستخدام التقييم "إكس / X" الذى حل محله فى عام ١٩٥١، استطاعت الرقابة البريطانية التصريح بعرض أكثر من ثلاثين فيلما حتى عام ١٩٣٩، وعادة ما كانوا يتلقون حكما بمنع عرضهم تماما فى السابق بسبب خطورتهم على الأطفال. لكن المجلس لم يستفد بميزة هذا النظام الجديد بشكل دائم، وأقوى مثال على ذلك هو فيلم "إم / M" ١٩٣١ إخراج فريتز لانج Fritz Lang، الذى يدور عن قاتل أطفال من مدينة دوسلدورف Dusseldorf الألمانية ولعب بطولته بيتر لور Peter Lorre، الذى يُعتبر الممثل الألمانى المفضل فى عينى السياسى الألمانى الشهير جوبلز Goebbels. لو مُنح هذا الفيلم التقييم "إتش / H"، لظهر الأداء

المبهر الذى لا يقارن لبطل الفيلم كقاتل مصاب بالانفصام فى الشخصية كاملا متكاملا على مر الزمن. لكن لأن الفيلم عُرض محمَّلا بتقييم "إيه / A" على نحو غامض لا يمكن تفسيره فقد انهال الرقباء بمقصاتهم على المشهد الأخير ليلتهموا معظمه، والذى لم يكن يتضمن المغزى العميق من الفيلم فقط: بل إنه كان يشهد على واحد من أعظم الحوارات التى أداها لور Lorre فى تاريخ السينما: لقد اتفقت أشباح الأطفال وأمهاتهم على مطاردة هذا القاتل المضطر إلى القتل، إنه ينكمش مرتعدا أمام متهميه الذين لا يعرفون التسامح والمغفرة، وينضم إليهم مجرمو المدينة والمتسولون. إنه يصر على أن الأشباح لا تنصرف عنه أبدا إلا عندما يرتكب فعل القتل.. "فيما بعد أصبحت أرى تلك البوسترات وأقرأ ما فعلت... أنا أقرأ... وأقرأ... هل ارتكبت أنا هذا الفعل؟ لكننى لا أذكر أى شىء مما حدث. لكن من سيصدقنى؟ من يعرف كيف أشعر أننى القاتل؟ كيف أُجبرت على الجريمة. [تنغلق عيناه من النشوة] كيف أننى يجب... لا أريد ولكنى مضطر... مضطر... لا أرغب فى ذلك... مضطر. (ثم يُسمع صوت صرخة...) أنا لا أحتمل سماع هذا الصوت".

اضطر الرقيب الأمريكى ويل هايز لزيارة لندن، ليس من أجل تطوير التواصل المعتاد مع المجلس البريطانى لرقباء السينما فقط، بل لتحسين سبل الاتصالات بين استوديوهات هوليوود والمجالس أيضا. كما أن هذه الزيارة لم تقتصر على الأسباب الرقابية وحدها؛ فعلى النقيض مما يحدث فى عصرنا الحاضر، كانت بريطانيا فى الثلاثينيات قد أسست أكبر سوق للأفلام الأمريكية خارج حدود الولايات المتحدة الأمريكية، ومن مهام هايز بصفته رئيس جمعية منتجى وموزعى الأفلام السينمائية بأمريكا تسهيل دخول هذا السوق بمرونة وسلاسة قدر المستطاع. ولتسهيل مأمورية الاختراق التجارى كان لا بد من مناقشة هايز لمستقبل إنتاج هوليوود كأمر يقينى. فى الوقت نفسه تلاقت أهدافه مع رغبة المجلس البريطانى لرقباء السينما، فى تقدم استوديوهات هوليوود بعدد أوفر من سيناريوهاتها لتخضع للفحص على يد رقباء

الأمة، مما يتيح تخفيف بصمات أصابع المجلس على الأفلام المعروضة. إن العمل الذى يُعد نموذجا لتأثير هذا التوجه على الرقابة المبكرة على سيناريوهات الأفلام هو فيلم التشويق والإثارة الأمريكى "نهاية مميتة / Dead End" ١٩٣٧ إنتاج المجرى الأمريكى سام جولدوين Sam Goldwyn.

إن بطل مسرحية "نهاية مميتة / Dead End" للمؤلف الأمريكى سيدنى كينجسلى Sidney Kingsley رجل حسن النية ومصاب بشلل ومتقلب المزاج ويُدعى جيمبتى Gimpty. إنه مهندس معمارى عاطل، يحلم بإعادة بناء حى مانهاتن المنهار، وبعدها سيهرب بكل ضمير مستريح من الأحياء الفقيرة المتسخة. تحولت اللعبة إلى حقيقة بفضل بيبى فيس مارتن Baby Face Martin، صديق جيمبتى منذ الطفولة المنضم إلى إحدى العصابات فى الوقت الحالى، عندما يعود إلى الحى ليفتش عن والدته وعن ملهمته القديمة فرانسى، التى أصبحت هى الأخرى عاهرة.

أول فرمان أصدره جولدوين إلى كاتبة السيناريو الأمريكية ليليان هيلمان Lillian Hellman. هو تحويل بطل كينجسلى Kingsley إلى ما يتناسب مع قدرات النجم الأمريكى المتعاقد على الفيلم السينمائى جويل ماكرى Joel McCrea. هذا يعنى اختفاء اسم جيمبتى بعدما تحوّل إلى ديف كونيل Dave Connell، هذا الرجل المشوق عريض المنكبين الذى يقاتل من أجل العدالة، وبدلا من وشايته بصديقه القديم بيبى فيس مارتن عند البوليس، يواجه رجل العصابات بنفسه. نزولا على إصرار رقابة هايز لم يعد بيبى فيس العاشق مطرودا من حب العاهرة فرانسى بعدما التقطت عدوى بمرض الزهرى، إنه هو الذى ينبذها الآن لأنها تبدو متعبة. عندما تكاتفت هذه التعليمات ووصلت إلى السيناريست هيلمان، استدعت بدورها الكاتب المسرحى الشهير ووجهت إليه حديثها: "قال جولدوين إنه يريدنى القيام بتطهير المسرحية. لقد قصد أن أغتال جميع مناطق الخصوبة فيها".

ورغم هواجس الشكوك والريبة التى استولت على هيلمان، فإن السيناريو الذى كتبته وقُدِّم إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما فى شهر يونيو من عام ١٩٢٧ لم يستقبله الكولونيل حنا استقبالا حماسيا. كتب الكولونيل فى تقريره: "مع تقديم كل هذه القاذورات وعدم تمتع الكثير من الشخصيات بالجاذبية، لا أعتقد أننا يمكننا القول إن السيناريو يتسم بالقذارة بدرجة كبيرة من وجهة نظر متطلبات التصريح بالعرض، إلا فى حالة تركيز المنتجين بالطبع على تحقيق تأثيرات خسيسة". مع أن العكس كان هو الصحيح، فهذا النوع من التأثير بالذات هو الذى أصر المنتج جولودين على تحاشيه. "موقع التصوير هذا قذر للغاية"، هكذا صرخ المنتج الذى يُعد صرحا سينمائيا كبيرا قبل أن تدور الكاميرات فى أول يوم تصوير للفيلم. فاحتج مخرج الفيلم الأمريكى وليام وايلر: "لكن يا مستر جولدوين المفروض أنه حى الفقراء، إنه جزء مما نريد قوله فى هذا الفيلم". ومع ذلك استمر المنتج فى التقاط القاذورات المنتشرة بعناية وهو يتمتم مع نفسه: "لن يكون هناك أى حى قذر للفقراء - لن يحدث هذا فى فيلمى".

لقد عثر المنتج على من يطابق مزاجه داخل المجلس البريطانى لرقباء السينما متمثلا فى مس شورت التى تقشعر روحها الحساسة جدا من تزايد العلامات الصريحة الدالة على الفقر فى الأفلام. و من بين قرارات الحذف التى طبقتها على فيلم "نهاية مميتة" طلبها إزالة شخصية تى. بى. T. B. (الاختصار العلمى لمرض السل) عضو عصابة الحى الفقير، حيث أزعجت أعراض إصابته بالسل أحاسيس مس شورت. وأوضحت الرقيبة: "إنه يسعل دائما". واستكمالا لتفاصيل حملتها التى تشنها لحماية سمعة الأطباء، أصرت هى على التخلص من "كل ما يشير إلى بصق الدم". كما أنها عانت مع توصيف هذه الشخصية بلفظ سوقى كغلام سقيم والسبب: "أنا لا أعرف معنى هذه الكلمة".

ولأول مرة لا تجد مس شورت من يساندها فى اقتراحاتها الأخيرة. فقد رفض المنتج إدخال أى تعديلات أخرى على السيناريو الذى أصبح يتفاخر به، ووضع عليه

آماله ليبقى مستقلا عن الاستوديوهات الكبرى. كما احتفظت المسودة النهائية لسيناريو هيلمان بديالوج متتابع راديكالى مفاجىء بعض الشىء... مثلا يحتج البطل فى اللحظات الأخيرة من الفيلم قائلا: "أى فرصة يملكها هؤلاء الأطفال الفقراء؟ إنهم مضطرون للقتال من أجل العثور على مكان للعب، يحاربون ليحصلوا على فتافيت يقتاتون بها، إنهم يكافحون من أجل كل شىء. لقد تعودوا على القتال. [يصفونهم بأنهم أعداء المجتمع]، ولم لا؟ ما الذى حصلوا عليه ليبقوا على ودهم؟" كلمات ثورية ربما تبدو لطيفة قياسا إلى عصرنا الحالى، لكن تشهير هيلمان الساخر للأحياء الفقيرة فى المدينة، جاء كجرس إنذار مدوٍ بسوء الطالع لتوابع فترة كساد وركود بريطانيا.

من جانبهما استشعر حنا ومس شورت أن العواطف والآراء الليبرالية لهيلمان عن الأحياء الفقيرة ربما ترفع صوت عصيان وتر القوس المشدود داخل مجتمع قائم على الطبقة الأبوية الحاكمة مثل بريطانيا، ولهذا أوصى الاثنان مرارا وتكرارا بضرورة تلميع الفقر داخل هذا الفيلم. لكن زملاءهما فى الرقابة الأمريكية عرفوا أنهم لا يملكون إلا عرض طلباتهما الكثيرة على جولدوين. فلم يكن هذا المنتج الفظ من مالكى الاستوديوهات الضخمة. لكنه حضر اجتماعا لمؤسسى هوليوود فى عام ١٩٢٢، عندما جلس جنبا إلى جنب مع المنتج المجرى أدولف زوكر Adolp Zucker والمنتج المجرى الأمريكى وليام فوكس William Fox والمنتج الألمانى الأمريكى كارل ليميل Carl Laemm-le، ومنحوا هايز وظيفة "قيصر الأفلام". كان رئيس الرقابة الأمريكية يمتلك غريزة سياسية، والتى فسرها المخرج الأمريكى كينيث آنجر Kenneth Anger وقال: "علّمت السياسة هايز كل ما كان يحتاجه لمعرفة النفاق". فهو لا يمكن أن يتعارك مع رجل قادر على وضعه فى القطار ليعود إلى واشنطون من حيث أتى.

عندما لم تجد انتقادات حنا ومس شورت صدى، فطن الاثنان لحقيقة السياسة التى تدار بها هوليوود. لكن السبب المتشدد وراء الاعتراض على توصياتهما لا بد أنه أزعج ومرر مذاق حياة كولونيل استعمارى سابق معادٍ للأمريكان مثل حنا. فرغم

الاتفاقات السرية الشفاهية بين الرقابة الأمريكية والرقابة البريطانية، فإن بريطانيا بالنسبة لهوليوود كانت مجرد مستعمرة أخرى يجب استغلالها. ومهما ارتفعت مكانتها كسوق مهم يُفضل ضمان منح الأفلام الأمريكية تصريحات بالعرض، فقد تكشّف أمام المجلس البريطانى لرقباء السينما سريعا أن التدخل فى الأفلام الأمريكية الكبيرة هو المسموح به فقط. لأن استوديوهات هوليوود هى التى خلقت الأفلام، وهى التى لها حق تقرير مصيرها، ولهذا كانت -ومازالت- مهمة المجلس البريطانى لرقباء السينما فى توجيه مقصاتها إلى الأفلام البريطانية أسهل بكثير من الاقتراب من الأفلام الأمريكية.

إن السلطة فى صناعة عالمية مثل صناعة السينما لا تتقيد فى الماضى أو الحاضر بمجرد معدلات الاستهلاك أو حتى التوزيع، لكنها ترتكز على الإنتاج. كانت هذه هى الحقيقة السياسية والاقتصادية التى جرت وراءها عواقب محددة كامنة لبلد اعتمدت على إمبراطورية لتأمين سلامته. هكذا أشرقت الحقيقة البرجماتية ببطء وبوضوح أيضا على الكيان البريطانى: إن صورة الرجل الأبيض التى شوهدت فى المستعمرات قد صاغتها هوليوود ذاتها وألحت عليها أكثر من الإدارة الاستعمارية. لهذا لا بد من مراقبة هذه الصورة وحسن سيرها وسلوكها عن قرب. الحقيقة أنها يجب أن توضع تحت مقص الرقيب.

(٦)

أحكام الرقيب تحت الملاحظة والاختبار

انقضى وقت طويل ومازالت سيطرة الإمبراطورية البريطانية تصبغ ثلث الكرة الأرضية باللون الأحمر الصارم فى أحكامه، ومعها تُواصل الأقلام عمليات التنقيح بكل جد واجتهاد. بداية من العقد الثانى من القرن السابق وحتى نهاية الأربعينيات، وضعت الرقابة على الأفلام السينمائية نصب عينيها هدفين واضحين لتحقيقهما داخل مستعمراتها، إن لم تكن أهدافا حصرية متبادلة. ارتبط الهدف الأول بصورة الإمبراطورية كما يتم تقديمها إلى الشعب البريطانى، بينما ركز الهدف الثانى على نفاذ بصيرة الإمبراطورية وقدرتها على الملاحظة من منظور هؤلاء الخاضعين فعليا للحكم البريطانى. لكن القدر المحتوم أصاب هاتين الصورتين بالتناقض مع بعضهما البعض؛ بسبب احتياج المواطنين لمعرفة أن هؤلاء الذين يحكمون باسمهم قانعون بالحالة الراهنة وراضون عنها، وذلك من أجل أن يحقق الشعب توازنا أخلاقيا داخله. إن الإقدام على مناقشة موضوعات حسن الإدراك ونفاذ البصيرة فى كل مكان على وجه الكرة الأرضية، لا بد أن يتطلب التذكير بأن أى بديل للواقع المعاش هو درب من الوهم والخيال والافتراضات العبثية، مما يجعلها مستحيلة.

جرت العادة على حجب هذا الانقسام وراء المعتقدات الدينية أو ثقافة وتعليم نخبة الطبقة المتوسطة من البريطانيين، ليتجلى دورهم كحائط صد بين البريطانيين وبقية السكان. لكن التفاوت والاختلاف بين الأيديولوجية الإمبريالية والواقع التجريبى القائم

على الملاحظة والاختبار قد انكشف، وتجلى أحيانا من خلال التوظيف المختار للرقابة على السينما. على سبيل المثال نرى المجلس البريطاني لرقباء السينما وافق على عرض الفيلم الأمريكي "الشاى المُر للجنرال ين / The Bitter Tea of General Yen" ١٩٣٢ إخراج الإيطالى الأمريكى فرانك كابرا Frank Capra داخل بريطانيا، لكنه مُنع عرضه فى بقية الإمبراطورية مترامية الأطراف؛ بسبب تجسيده صورة امتزاج الأجناس بين شخصية المبشرة الأمريكية التى لعبتها الممثلة الأمريكية باربرا ستانويك Barbara Stanwyck، ولورد الحرب الصينى الذى لعب دوره الممثل السويدى نيلز آذر Nils Asther. لأن المؤكد أن ما ظهر على الشاشة وكأنه مغامرة رومانسية دخيلة أمام فرد واحد من الجمهور، قد يعزز داخل شريحة أخرى من جمهور السينما هذا النموذج الذى لا ترغب السلطات فى أن يراه البعض ويتصور إمكانية وضعه فى إطار المنافسة.

انحصر مدى سيطرة بريطانيا على الرقابة السينمائية داخل الإمبراطورية بين قوسى الأعراق والأجناس. اعتنقت المستعمرات العامرة بأصحاب البشرة البيضاء مثل كندا وأستراليا ونيوزيلندا، التى مُنحت سلطة مستقلة شرعية قبل اختراع السينما، وكذا وجهة نظر رقابية خاصة بها من خلال مجلس منفرد يدير عملية الرقابة داخل كل دولة على حدة. ومع ذلك اجتهدت الدولة الأم فى السعى إلى تحقيق بعض التأثير على فحص الأفلام داخل دول الكومونولث، واستنادا إلى نصيحة أسدتها وزارة الخارجية، مُنع عرض فيلم السيرة الذاتية البريطانى "فجر / Dawn" ١٩٢٨ إخراج البريطانى هربرت ولكوكس Herbert Wilcox، الذى تناول حياة الممرضة والناشطة الإنسانية البريطانية إديث كافيل Edith Cavell، فى العديد من الولايات الكندية وكذلك فى أستراليا باعتباره "غير دقيق تاريخيا". وانطبق قرار المنع والقمع أيضا على الفيلم الروسى "عاصفة فوق أسيا / Storm over Asia" ١٩٢٨ إخراج الروسى فسيفولود

بودوفكين Vsevolod Pudovkin، الذى جسّد سحق ثورة المؤمنين بالقومية فى مونجوليا على يد البريطانيين. وقد جاء هذا الرفض ثمرة توصية موجهة رأسا من الإدارة الاستعمارية فى مقاطعة أونتاريو بكندا وأستراليا.

قبل عام ١٩٣٩ وافق الرقباء البريطانيون والقائمون فى المستعمرات على ضرورة تحرى الدقة الشديدة: لإحكام السيطرة على الفيلم الذى يطرح معالجة سياسية وأخلاقية بأى شكل من الأشكال. الحق أن هذه القيم المتحفظة المشتركة لاقت الاهتمام الكامل من الرقباء فى كندا وأستراليا بدرجة كبيرة أكثر من رقباء بريطانيا. ولأن تلك الدول تملك نُظما رقابية فيدرالية، فقد تهيأت الفرصة أمام الفاحصين المستقلين ليطلقوا العنان لأفكار واختراعات متطرفة غريبة. فى الأيام الأولى لظهور الصوت طلب رقيب أسترالى متوسلا "الاستعانة بمصادر الصمت العرضية المناسبة فى الحياة اليومية... بدلا من ملء كل لحظة بالضجيج"، وفى عام ١٩٢٦ وضع مجلس مقاطعة ولاية مانيتوبا قاعدة نصت أنه من الآن فصاعدا أى فيلم يعرض ممثلين "يجلسون على العشاء بملابس الاستحمام" سيُحرم من القبول.

لم تشجع بريطانيا مثل هذه الحملات التى أطلقتها كندا بتحريم العلم الأمريكى فى الأفلام الأولى، إلا إذا ارتفع معه علم بريطانيا الوطنى Union Jack (الأهم من العلم الكندى)، ليرفرف جنبا إلى جنب فى المشاهد المزدحمة، إلى آخر هذه الشطحات المبتكرة. وأيدت الحكومة النداء الذى وجهه المندوب السامى الأسترالى فى عام ١٩٢٧ لجميع الأطفال داخل الإمبراطورية المترامية الأطراف، "بالذهاب إلى دار العرض السينمائى فى الصباح لمشاهدة أفلام صحية مأمونة العواقب تصور ما يحدث فى الإمبراطورية". مع الاعتراف بوجود حالة استثنائية واحدة أو ربما اثنتين، تضاءل الاحتياج جدا لتدخلات الحكومة البريطانية الصريحة فى أمور الرقابة المستقلة القابعة تحت السيطرة الاستعمارية. لقد امتنعت كل دولة -باستثناء روسيا- عن إنتاج أفلام معادية للاستعمار قبل عام ١٩٣٩. المؤكد أن بريطانيا لم تضطر إلى لعب دور البطولة

فى قيادة حملة التمجيد السينمائية داخل إمبراطوريتها. فقد أسندت هذه المهمة بشكل كبير إلى هوليوود.

خضعت الأفلام البريطانية وغير البريطانية التى قرعت الطبول الاستعمارية إلى الفحص الفائق من المجلس البريطانى لرقباء السينما. من حيث المبدأ تسلح دولاب العمل داخل الرقابة بقاعدتين من قواعد "أوكونور ٤٣" هما: القاعدة الحادية والعشرون التى رفضت "مشاهد ارتداء زى الملك لإبداء الازدراء والسخرية"، والقاعدة الثانية والعشرون التى ركزت على "الموضوعات الدائرة فى الهند ورؤية الضباط البريطانيين فى صورة كريهة واضحة، أو محاولات الإيحاء بعدم الوفاء من السكان الأصليين، أو محاولة تجسيد كل ما هو بريطانى بشكل مشين فى الإمبراطورية". لقد تم احتواء جميع الثغرات فى عام ١٩٢٨ من خلال إصدار قرار بالمنع، امتد إلى المشاهد التى عرضت "الممتلكات البريطانية بصفتها ظلما فادحا و نوعا من الخروج على القانون"، مع مشاهد "الصراع بين القوى المسلحة للحكومة وعامة الجماهير".

وطبقا لدلالة هذه القرارات كانت هذه هى الحالة الراهنة داخل المستعمرات البريطانية المهمة، التى شعر المجلس البريطانى لرقباء السينما أنه مكلف بحمايتها. وحتى فى حالات غرق رقباء المجلس أحيانا فى سذاجة سياسية، فقد انكبوا على استخدام دواء الحظر والمنع بكل اجتهاد.

وتجلت البشائر فى الإمساك بعدد هائل من الأفلام وقعت فريسة فى شباك المجلس البريطانى لرقباء السينما فى الثلاثينيات، هذا قبل تولى كولونيل حنا ومساعدته مس شورت إدارة الرقابة. ارتبطت أسباب رفض الكولونيل للسيناريوهات بشكل حصرى بشفرات وقوانين التواصل والإدارة والسلوكيات العسكرية. فلم يكن فيلم "عاصفة فوق آسيا / Storm over Asia" فى نظر حنا إلا "قصة أخرى من القصص المألوفة المثيرة لصراع الحدود فى الهند"، والذى كتبه "أمريكى جاهل فى الجغرافيا وفى أمور الجيش البريطانى". حقيقة الأمر أن شركة باراماونت اقتبست

النجاح الكبير لهذا الفيلم كلمة بكلمة، لتنتج على غراره الفيلم الأمريكي "حياة فرسان البنغال/ Lives of a Bengal Lancer" ١٩٣٤ إخراج الأمريكي هنري هاثاواي Henry Hathaway وبطولة الأمريكي جاري كوبر. فقام حنا في عام ١٩٣٩ بمنع هذه النسخة المعدلة المتطورة الجريئة المتنكرة في زي وطني آخر، ليس لأن الفيلم رسم حالة تمرد أو حتى اختلاط الأجناس، بل لأنه لم يستطع هضم فيلم آخر يقدم صورة هزلية عن الموظفين البريطانيين. "أعتقد أنه تقليد أكثر سوءا للضابط الإنجليزي بما يفوق أي فيلم آخر شاهدناه حتى الآن، وأتصور أننا نمتلك من الصلاحية لنقول بشكل محدد إننا لن نسمح بظهور مثل هذه الكاريكاتورات إلى النور مكللة بشهادتنا".

أما مس شورت صاحبة الاستشعارات السياسية الضليعة مقارنة بمن يفوقها في المنزلة، فوافقت على سيناريو فيلم "عاصفة فوق آسيا" لأنه "ملائم للإنتاج" بشرط وحيد، أن يختار السيناريست أسماء الأماكن من بنات أفكاره بعيدا عن الواقع. لكن حنا نبّه هو الآخر على هذا السيناريو المقدم إلى الرقابة قبل إنتاجه "بضرورة إخلاء القصة من الدلالات السياسية طالما أنها من وحي الخيال ولا تضر". كان حنا على حق في جانب واحد. لقد اتسمت خطوط الحبكة الدرامية والشخصيات في الأفلام التي تقدم المواقع المستعمَرة بالقدرة على إمكانية إحداث تغيرات دفينة داخلها، خاصة في الملاحم الاستعمارية القادمة من هوليوود، والتي أعادت الاستوديوهات هناك تقديمها أحيانا في قالب أفلام رعاة البقر، مثلما حدث مع الفيلم الأمريكي "حياة فرسان البنغال وجانجا دين/ The Lives of a Bengal Lancer and Gunga Din" إنتاج عام ١٩٣٩.

على الجانب الآخر تولّت الادعاءات المبثوثة داخل هذه الملاحم الاستعمارية وغير المؤذية مطلقا في الثلاثينيات توصيل رسائل أيديولوجية ضمنية داخل هذه الدعوات الساخرة المشجعة على العمل، والتي أحرزت تأثيرا في قلب الكفاءة الذاتية للمواطن واعتماده على نفسه. بعد الحرب ظهر مقال عن تحرير المسرح، حيث ركز المؤلف

المسـرحى والشـاعـر الألمانى برتولد بريخت Bertholt Brecht علـى تعـرية السـم الذى يُرتشف فى قلب واحد فقط من هذه الأقراص الإمبريالية سهلة التناول. وهو فيلم "حياة فرسان البنغال وجانجا دين" إنتاج شركة آر كى أو RKO.

على النقيض من كلمـة "شعب" هناك قبيلة هندية -يُلمِّح هذا المصطلح ذاته إلى شيء متوحش وغير متحضر- هاجمت جزءا من القوات البريطانية المقيمة فى الهند. كان الهنود مخلوقات بدائية. إما كوميديينْ وإما أشرارا؛ فهم كوميديون عندما يُبدون الطاعة والولاء للبريطانيين، وهم أشرار لو قاموا بأعمال عدائية. الجنود البريطانيون هم دائما الشباب المخلص المرح، ولو استخدموا لكماتهم ضد العامة والدهماء وسخروا من مشـاعـرهـم يضـحك الجـمـهـور. لقـد خـان أحـد الهنود زمـلاءه ووشـى بهم عند البريطانيين، مضـحيا بحياته حتى يتعرض مواطنوه إلى الهزيمة الحتمية، مما يكسبه هتاف المتفرجين الصـارخ من صـميم قلبهم. وقد لمس هذا الموقف قلبى أنا أيضـا: شعرت أننى أهتف وأضحك فى جميع الأماكن الصحيحة، مع أننى أعلم طوال الوقت أن هناك شيئا خطأ: لأن الهنود ليسوا بهذه البدائية والجهل، بل هم أصحاب ثقافة قديمة مذهلة، كما أن شخصية المدعو جانجا دين Gunga Din تُعرَض على نحو مختلف تماما، ليظهر البطل أنه خائن لشعبه على سبيل المثال. لقد تسليت وضحكت وتعاطفت لأن هذا التشويه برمته كان عبارة عن نجاح فنى، كما تدخلت موارد وثروات يُنظر إليها بعين الاعتبار من حيث الموهبة والإبداع فى خلق هذا العمل.

لو لم تخضع الأفلام التى تتخذ من المستعمرات موقعا لأحداثها وتستهدف تأييد العصيان والثورة لمقص الرقابة، لكان وريد غنى سيسرى عبر العديد من سكان المستعمرات، ممن يحملون بذور التغيير أكثر مما حدث. ومع ذلك حرّضت صراعات الأجناس العنصرية اهتمامات السلطات الاستعمارية على ضرورة التشديد على الرقباء بتجنب المصطلح الذى يحث على توطيد العلاقات الوثيقة الممنوعة "بين الرجال الملونين والسيدات أصحاب البشرة البيضاء" بواسطة المجلس البريطانى لرقباء السينما فى

عام ١٩٢٢. وأعيدت كتابة هذا الاستثناء بالتحديد عام ١٩٢٨ بيد رئيس المجلس تى. بى. أوكونور بوصفه "مواقف مبهمة بين الفتيات صاحبات البشرة البيضاء والرجال من الأجناس الأخرى"، ولو بدا هذا الوصف مبهما أكثر لبقى مصطلح عنصرية الجنس على حاله كما هو.

من سوء حظ الرقيب أن اختلاط الأجناس -رغم كل ما سبق- أضفى لمسة رومانسية غريبة أثَّرت فى إيرادات الأفلام التى ارتفعت بشكل كبير. وكما أشارت القواعد السابقة فقد كانت هناك تدرجات واضحة الخطوط بين الأجناس، وبين الرجال والنساء من داخل هذه الأجناس. واستطاع بعض الأبطال المحدودين المرور من شبكة المجلس البريطانى لرقباء السينما لممارسة الحب، بينما تم السماح لآخرين بمشاركة الجنس البشرى المفضل فى مجرد الظهور على الشاشة نفسها بشق الأنفس.

استطاع الرجال الأوروبيون على سبيل المثال ممارسة الجنس مع من يريدون، بينما لو تزوجوا بسيدة من أهل البلاد، فلن يستنشقوا رائحة السعادة أبدا. لن يتمكنوا من إنجاب أطفال، ومتوقع أن تنتحر زوجاتهم مثلما فعلت الممثلة الصينية الأمريكية آنا ماى وونج Anna May Wong، عندما اكتشفت أن زوجها الإنجليزى لم يَعُدْ يحبها فى الفيلم البريطانى "رأس جزيرة جاوا / Java Head" ١٩٣٤. وانطبقت هذه المواصفات على السيدات صاحبات البشرة البيضاء اللائى أحببن الآسيويين، لكن فى هذا الموقف لا بد أن تنقلب الأدوار، ليضحى الرجال بحياتهم من أجل هذا "الحب المحكوم عليه بالإعدام". لاقى التنوع فى تناول موضوع المرأة الغربية المعرضة للخطر رواجا لدى الجمهور الأمريكى والبريطانى، ولهذا راح يتكرر باستمرار فى ميلودراما بطيئة الاشتعال مثل أفلام "لى-هانج المتوحش / Li - Hang the Cruel" ١٩٢٠، و"زوجة الجنرال لينج / The Wife of General Ling" ١٩٣٧، وأيضا فيلم "الشاى المُر للجنرال ين / The Bitter Tea of General Yen" ١٩٣٢. كما يُسلِّم الأزواج الهنود للسيدات الأوروبيات إلى القبر أيضا، لكن عادة ما تَتَّسم لحظاتهم الأخيرة بشىء من النبل

والكرامة، مما يتيح للممثلة النجمة أن تذرف الدموع على الجسد المسجى، مثلما بكت الممثلة الأمريكية ميرنا لوى Myrna Loy بتأثر شديد على حبيبها ذى الوجه البنى الداكن الذى لعب دوره الممثل الأمريكى تايرون باور Tyron Power فى الفيلم الأمريكى "جاءت الأمطار / The Rains Came" ١٩٣٩ إخراج الأمريكى كلارنس براون Clar-ence Brown.

ومع ذلك يظل هناك جنس واحد على حاله الواضح وموقفه الثابت، من خلال إلغاء وجوده فى قائمة استدعاء الأجناس المختلفة؛ إنهم أصحاب البشرة السمراء المستبعَدون دائما من القيام بأدوار أبطال الشاشة الجذابين حتى نهاية الخمسينيات، (باستثناء القصة الإنجيلية الرمزية وجميع أبطالها من أصحاب البشرة السمراء فى قصة المراعى الخضراء، التى تصوِّر الجنة بوصفها مساحات خضراء تمجيدا لانتصار المسيحية، مع قيام الممثل والمغنى الماركسى الأمريكى بول روبيسون Paul Robeson بأداء قوى بالتبعية)، مما عكس تعصبا عاما كبيرا فى قلب صناعتى السينما الأمريكية والبريطانية. وحتى لو حاول المنتجون توزيع الأدوار الرئيسية فى الاتجاه العكسى داخل الأفلام الاستعمارية واستعانوا بممثلين أصحاب بشرة سمراء للبطولة، عندئذٍ سيجدون أنفسهم ينطحون فى الصخر؛ لأن قانون المجلس البريطانى لرقباء السينما الصادر عام ١٩٢٢، والذى منع "العلاقات الوثيقة بين الرجال الملونين والسيدات صاحبات البشرة البيضاء"، كان هو وسيلة المجلس للتمييز بين الرجال أصحاب البشرة السمراء وغيرهم من الآسيويين وغير الأوروبيين.

وجهة نظر الموظفين المستعمِرين ومندوبيهم من الرقباء، أن عواقب اجتماع طرفى هذه الثنائية لن تخفف من نقاء السلالة التى يعتمد عليها الحكم الذاتى المستقل فقط، وإنما سوف توقظ الأسطورة الكامنة بتحسين نسل أصحاب البشرة السمراء من الذكور. تُعد فكرة ارتياح وارتواء المرأة البيضاء المُحبَطة جنسيا بإقامة علاقة جسدية مع الرجل الأسمر -رمز الذكورة- من المحرمات لدى الرقيب الرجل، ولا بد أنه ممتن

لمنتجى الأفلام السينمائية الذين لم يجسدوا الجنس على الشاشة حتى لا تتفكك الإمبراطورية.

طبقا للنظرية -أو على الأقل طبقا لقواعد المجلس- مسموح للرجال البيض بمداعبة السيدات صاحبات البشرة السمراء. لكن الباحث جيمس روبرتسون James Robertson المتبحر فى أوراق المجلس البريطانى لرقباء السينما، تأكد من "عدم وجود أمثلة مثبتة لرفض المجلس فيلما تضمن الزواج المختلط بين الطرفين الأسود والأبيض حسب الخط الرئيسى للقصة". الحقيقة أنه حتى القصص غير الرومانسية القائمة على أبطال سُمر، تعرضت لرقابة قوية مبكرة من منتجى أفلام الويسترن أو رعاة البقر قبل عام ١٩٤٥. على سبيل المثال سنجد فى جميع الأفلام البريطانية المدونة أثناء الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥)، وفى ظل مشاركة ثلاثة وعشرين ألفا من المستعمرات الكاريبية فى القتال من أجل الإمبراطورية، أن أقرب عمل للتمثيل السينمائى لأصحاب البشرة السمراء هو غالبا الفيلم البريطانى "غزاة السد / Dam Busters" ١٩٥٥ إخراج البريطانى مايكل أندرسون Michael Anderson، لكنه لم يُظهر توجهات عنصرية صناعة السينما البريطانية على حقيقتها. ففى نهاية مهمة قذف بالقنابل يتسلق قائد الفرقة العسكرية (يلعب دوره الممثل البريطانى ريشارد تود Richard Todd) جسد طائرته من الخارج، ثم يجلس القرفصاء، ويثبِّت ذراعيه ثم يصرخ مناديا مرتين على كلبه اللابرادور الذى يسمى "نيجر / Nigger" (بمعنى زنجى) عندما يعدو نحوه.

مع ذلك لم يقتصر خوف المستعمرين من ظهور أصحاب البشرة السمراء على الشاشة. فمن الممكن أن تغوى الأجساد البيضاء أصحاب البشرة السمراء أيضا. فى مستعمرات مثل كينيا وشمالى رودس بكل هذا العدد الكبير من سكان البشرة البيضاء داخلهما، أصرت مجالس الرقابة المحلية على إقامة العزلة بين المشاهدين. وأخضعوا الأفلام للرقابة حسب الجمهور العنصرى. وأشاروا إلى أن الدافع المحدد لهذا القلق هو

"الخطر الأسود" الذى يمكن أن تبرزه المشاهد، لو سلكت السيدات أصحاب البشرة البيضاء سلوكا مغريا. لهذا كانت تُقتطع هذه المشاهد من الأفلام التى تُعرض للأفارقة؛ خوفا من احتمالات إثارة الرجل الأسمر.

كان لا بد من تطبيق عمليات الاستئصال هذه بعقلانية؛ لأن قائمة المشاهد المحرمة الصادرة عام ١٩٤٨ بقرار مجلس شمالى رودس السارى على جمهور الأفارقة تضمنت: (١) امرأة تلبس القليل من الملابس بما فيها ملابس الاستحمام. (٢) العرض غير الضرورى لأجزاء من الجسد العارى. (٣) نساء لا يتمسكن بالفضيلة. (٤) معاملة الرجال للنساء بخشونة. (٥) العناق الطويل الحار. (٦) المعارك بين النساء.

ليس هناك داعٍ للقول إن الأفلام لم تخضع لمقص الرقيب من أجل الأفارقة فقط، فهناك من هم قريبون منهم. علاوة على ذلك لم تمنح قائمة الأفلام الممنوعة التى أصدرها مجلس الرقابة الكينية بين عامى ١٩٤٠ - ١٩٤١ أملا كبيرا للسنوات القادمة، حيث تضمنت أفلاما هائلة مثل الفيلم الأمريكى "ذهب مع الريح / Gone With the Wind" ١٩٣٩ إخراج الأمريكى فيكتور فليمنج Victor Fleming، والفيلم الأمريكى "ملائكة بوجوه متسخة / Angels With Dirty Faces" ١٩٣٨ إخراج المجرى مايكل كورتز Michael Curtiz، والفيلم البريطانى "الريشات الأربع / Four Feathers" ١٩٣٩ إخراج المجرى ألكسندر كوردا Alexander Korda، بالإضافة إلى ستة أفلام أخرى ظهرت فيهن سيدات فى أدوار لا تليق بكرامتهن.

تدعيما لعمل مجالس السلطات المحلية سعت الإدارة الاستعمارية لإمدادها بالخطوط العريضة التى ترشدها إلى مناطق السلطات المحلية لعرض الأفلام. نتيجة هذا التصرف الشهم المثابر الذى اتخذته البنوك البريطانية تجاه السينما، لم تتمكن الإدارة الاستعمارية من الاستفادة بالحكمة الذهبية التى سبقت الحرب أبدا وتقول: "إن التجارة تسير تبع الفيلم". وبسبب نقص وسائل التمويل لدعم الرسالة الإمبريالية باستخدام الأفلام الواقعية الحالية، ابتعدت القاعات المخصصة للجمهور صاحب البشرة البيضاء ذاتها عن أداء الدور الإيجابى القليل للرقيب رغم سهولة تحقيقه.

أطلقت الإدارة الاستعمارية فى تقريرها عام ١٩٣٠ تحذيراتها وقالت: "إن نجاح حكومتنا فى القضايا العنصرية يعتمد -بشكل كلى تقريبا- على درجة الاحترام التى يمكن استلهامها وخلقها". لا بد أنهم قصدوا باستلهام الاحترام -والخوف بديهيا- ضرورة تمتع الصورة السينمائية للرجل الأبيض بملامح محددة وواضحة المعالم، وخاضعة للرقابة إذا اقتضى الأمر. مرة أخرى نقول إن الورطة التى واجهت السلطات كامنة فى إمكانية تأويل الفيلم نفسه بعدة طرق مختلفة بواسطة جمهور مختلف. على سبيل المثال رفعت شجاعة رجال الإطفاء فى الفيلم التسجيلى "لندن يمكنها تحمل المسئولية / London Can take It" ١٩٤٠ إخراج البريطانى همفرى جاننجز Humphery Jannings من معنويات متفرجى السينما البريطانيين فى لحظة المحنة الحاسمة. أما بالنسبة للكينيين فقد أثارت مشاهد اشتعال لندن حالة "رعب حقيقى"، وانتشر تعليق عام بين المشاهدين لتأكيد أن "الألمان سيكسبون الحرب".

ثم تأتى الدعابة والمرح كنموذج للرسالة الأخرى المختلطة المشوشة، التى تصورت الإدارة الاستعمارية أنها ربما تكون السبب فى قلة الاحترام. مفترض أنه طالما ابتعدت الدعابة عن مناقشة شرعية السلطات الفعلية، فلا مانع من السماح بمناغشة الفيلم العائلى لجمهوره الحاضر بمرح. لكن الإدارة الاستعمارية سارت فى الاتجاه المعاكس، لأنها محبوسة دائما داخل هوسها بلون البشر، حيث رأت أن مثل هذه الأفلام الكوميدية تُعتبر فى حقيقتها هجوما مستترا على كرامة الجنس الأبيض بالكامل. من هذا المنطلق تعرضت أفلام المخرجين مثل شارلى شابلن، التى أقامت الكوميديا فى كثير من الأحوال على أكتاف رجل شرطة مخدوع مرتبك أو رجل دين، إلى البتر الثقيل تحت مقص الرقيب فى دول المستعمرات خاصة داخل كينيا. وحسب تفسيرات مجلس الرقابة المحلى، تُعتبر طريقة السير المترنحة الشهيرة لشابلن "مثيرة لنزعة التقليد" لدى المتفرجين.

ظل عمل رقباء المستعمرات البريطانية فى عيون صناعة السينما الأمريكية عملا بخس الثمن: لأنهم "لا يقدرون قيمة الحفاظ على مكانة الرجل الأبيض فيعرضونه فى أضعف المواقف، مع تضخيم نقاط ضعفه وخصاله السيئة". الحقيقة أنه ثبت على مر الزمن أنه حتى مع تفضيل غالبية الناس فى الإمبراطورية أفلام هوليوود، فإنهم لم يتمكنوا من التفرقة بين الأفلام البريطانية والأفلام الأمريكية. وجهة نظر مسئولى الإدارات الاستعمارية أن السيطرة الأمريكية على سوق الفيلم ارتكبت خطأ قاتلا. إن عدم القدرة على تعريف ونشر رسائل محددة إلى رعايا الدول فى لحظات الأزمات هو الخطر بعينه. والأهم من ذلك أن قبول هوليوود للديموقراطية بشكل عرضى أحيانا، مثلما تجلى فى الفيلم الأمريكى "مستر سميث يذهب إلى واشنطون / Mr Smith Goes to Washington" ١٩٣٩ إخراج الإيطالى الأمريكى فرانك كابرا والفيلم الأمريكى "عناقيد الغضب / The Grapers of Wrath" ١٩٤٠ إخراج الأيرلندى الأمريكى جون فورد. دفع تساؤلات لتظهر على السطح عن التمثيل السياسى والحقوق المدنية التى أخفاها المراقبون البريطانيون فى الظلام.

على مدى أكثر من ثلاثمائة عام والهند هى أكثر المستعمرات البريطانية متانة وتحقيقا للأرباح. حيث شكلت محور الارتكاز الاستراتيجى فى الإمبراطورية الممتدة. ومع ذلك عانى البريطانيون من خسارة أخرى أكثر حدّة فى محاولتهم السيطرة على مضمون الفيلم. أحد الأهداف الصريحة المعترف بها لنظام الحكم البريطانى حسب توجهات المجلس المسئول عن صناعة السينما، كان "استبدال ثقافة أفلام الويسترن بأفلام الثقافة الهندية"، وفى الوقت نفسه خلق طبقة من المواطنين "يحملون الدماء الهندية ولون البشرة الهندى بشرط تعبئتهم بالروح البريطانية والميول والأذواق البريطانية من ناحية الآراء وبناء العقل". وقد نجح البريطانيون فى تحقيق هذا المأرب. أما على النطاق الذى يبتعد عن الطبقة الهندية البرجوازية الجديدة المغسولة بالمذاق البريطانى، فلم يملّ المؤمنون بالقومية والجموع الأمية الغالبة من التمسك والالتصاق

بدينهم وثقافتهم. وفى عام ١٩١٣ جاء الفيلم الهندى الميثولوجى القائم على الأساطير، ليسد جوع المطالبين بالتشبث بالصدى الثقافى بشكل كبير.

أول مثال على هذا النوع من الأفلام هو "راج هاريسيشاندارا / Raj Harisish-chandara" الذى حقق شعبية سريعة كاسحة، حتى إن صناعة السينما الفقيرة المُعدمة قد ولدت على يده فى مدينة بومباى أولا. ثم استشرت كالنار فى الهشيم فى بقية المدن كالكتا ومادراس ولاهور. وفى غضون خمس سنوات ارتفعت أسهم شعبية الأفلام الهندية مثلها مثل الأفلام الأمريكية، حتى قررت السلطات البريطانية إخضاع هذا الوسيط الجديد تحت القبضة الحكومية.

قسّم قانون السينما الصادر عام ١٩١٨ الرقابة الهندية إلى أربعة مجالس، ليتخذ كل مجلس مقره فى المدن الهندية الأربع التى احتضنت صناعة السينما. (بعد مرور عامين تأسس مجلس خامس فى مدينة رانجون مخصص لسكان بورما). جرى العرف أن تتكون المجالس فى الهند من مندوب الشرطة، وله الحق فى إلغاء جميع القرارات، ومعه ضابط من الجيش البريطانى ومواطن "قوى" هندوسى أو مسلم، و"ممثلة للمرأة الأوروبية" أو "طبيب أوروبى" مثل الذى انضم إلى مجلس الرقابة فى مدينة لاهور "لتمثيل المجتمع الحذر اليقظ". وفى أعقاب القرارت التى خصصها القانون لمن أسماهم "نسبة ليست ضئيلة من الأميين وأصحاب الأحكام غير الناضجة"، تبنت الخمسة مجالس الثلاث وأربعين قاعدة التى نص عليها تى. بى. أوكونور فى عام ١٩١٦، وإن كان من حق موزعى الأفلام فى الهند الاستئناف خلال ثلاثين يوما ضد أى قرار، فيما يُعد نقطة اختلاف بين منظومة الرقابة الهندية ومنظومة الرقابة البريطانية.

لم يواجه أى مجلس معارضات كثيرة من المخرجين الهنود حتى عام ١٩٢٩، إلا عندما طالب رئيس الكونجرس جواهرلال نهرو "بالتحرر الكامل من الإمبريالية البريطانية". استنادا إلى سلطات قانون الطوارئ الذى صدر قبل سنوات قليلة. وقد تم التخلص من نداءات الاستقلال المبثوثة داخل أفلام الأخبار المصورة أوتوماتيكيا.

واتجه الجو المحبط المسيطر على البلاد إلى الظهور بشكل أقل مباشرة وأكثر ضبابية فى الأفلام الهندية الروائية الطويلة. مع ذلك نزل الرقباء بأطراف مقصاتهم لذبح المحاولات القليلة التى رفعت صوت المقاومة، مع أنها لاقت فيما بعد مصير الخرس التام. كان لا بد أن تتخلص الرقابة على سبيل المثال فى فيلم "الطائر الذهبى / Sone Ki Chidia / Golden Bird" ١٩٣٤ من جمل حوار تقول "ربما تصبح التضحية من أجل بلادنا هدفنا فى الحياة. بدلا من الحياة بلا مشاعر من الأفضل أن نموت على هذا المبدأ". وبعد نحو ثلاث سنوات صدرت أوامر لمنتجى فيلم "هو من يبيع ضميره / Iman Farosh / He Who Sells His Conscience" بمحو جميع صرخات الجموع التى تهتف "تحيا الثورة".

بعد توجيه وتنفيذ هذا الحذف لم ينصرف تحريم السينما للآراء السياسية نحو التعليقات المناوئة للبريطانيين بالتحديد. الواقع أن سكين الحذف بات موجها إلى أى شىء ينم عن نكهة سياسية غير دقيقة وغير لائقة، وهو ما طبقه البريطانيون أيضا على الأفلام الأجنبية. طرح الفيلم البريطانى "فارس بلا درع / Knight Without Armor" ١٩٣٧ إخراج الفرنسى جاك فيدير Jacques Feyder قصة بطولية بريطانية معادية للبلاشفة. لعب بطولتها الممثل البريطانى روبرت دونات Robert Donat والممثلة الألمانية مارلين ديتريش Marlene Dietrich، و"فى مشهد انفجار القنبلة حذف الديالوج الذى أظهر مشاركة الطلبة الروس فى الأنشطة الثورية... وكذلك المناقشة التمهيدية عن طريقة تحضير القنابل... أما الانفجار الفعلى فقد بقى فى مكانه داخل المشهد".

نتيجة استبعاد السياسة من دور العرض الهندية، أصبح دور الرقابة السينمائية فى الثلاثينيات غطاء ثقيلا، طالما أن قرار الإزالة هو المصير الوحيد لأى صورة أو ديالوج انحرفا عن طريق قناعة الكتلة الجماهيرية. لقد أنعم القدر على كل رقيب بعين حادة كالغراب، تلتقط أى مصدر ممكن لإطلاق صفارات الإنذار. تعرضت الأفلام التسجيلية الأمريكية المستقلة قليلة التكلفة، التى تناولت تأثيرات فترة الكساد والركود

الأمريكية والمُنتجة خارج منظومة الاستوديو، إما إلى قطع حاد مثلما حدث فى الفيلم الأمريكى "طريق العودة / The Road Back" ١٩٣٧ إخراج الأمريكى جيمس ويل James Whale. وإما إلى التحريم التام مثلما حدث للفيلم الأمريكى "غضب أسود / Black Fury" ١٩٣٥ إخراج المجرى مايكل كورتز Michael Curtiz، لمحاولته "تبرير خطوة مباشرة اتخذها العمال، بلغت حد استخدام المتفجرات لتدمير ممتلكات رؤسائهم".

فى زمن وصلت فيه نسبة الأمية إلى أربعة وتسعين بالمائة، من البديهى أن تضرب المجاعات المتكررة شبة القارة الهندية، حيث لقى ما يزيد عن مليونى شخص مصرعهم بين عام ١٩١٨ وعام ١٩٤٦، ومعها تخلص الرقيب من جميع مشاهد تعليم الفلاحين المبتلين بالفقر لبعضهم البعض، ومشاهد عقد الاجتماعات أو إلقاء الخطب فى الأفلام التى تناولت أحوال أهل البلاد بصفة خاصة. الحقيقة أنه لم يكن مسموحا بأى إشارة للفقر أو لاستغلال الأغنياء للفقراء. من أمثلة الحوارات التى تعرضت للبتر فى فيلم "بالا جوبان / Bala Joban" ١٩٣٤ :"هل تقع الإنسانية فى قبضة الشر؟ عندما يعيش الرجال والأطفال الذى خلقهم مصدر واحد على دماء إخوانهم. الأغنياء يجدون قوتهم على حساب الفقراء. بينما يأكل الفقير التراب ويعيش بأقل القليل كما الكلاب". وهناك نموذج آخر للحوار المستبعد فى فيلم "شئون فولتير / The Affairs of Voltaire" ١٩٣٤ إنتاج يونيفرسال: "لماذا يجب أن يموت الفقراء كالفئران فى جحورها؟ لماذا يجب أن يأكل النبلاء خير الأرض؟ لماذا يُفرض علينا تحمل الظلم؟ الطعام للفقراء، الطعام للفقراء...".

اتسم هذا النوع من الإلغاء بالوحشية ليدل على توسع الرقابة السياسية، ومن ثَمَّ انتفت إمكانية رؤية تأثيرات فترة الكساد فى الثلاثينيات داخل دور العرض البريطانية. ولما كانت الطبقة البريطانية العاملة قد أسست حاضرا، مهما بدا كوميديا أو استرضائيا باستمرار، كان المسموح فقط فى أفلام تلك الحقبة ظهور الفلاح الهندى فى

لحظة مرادفة بطيئة مع نفسه على الشاشة. هذا لو كان يتمتع بصحة معتدلة. ألقى هذا النوع من الرقابة المحلقة شباكه على كل شيء و على مدى واسع جدا، حتى أمكن اقتفاء آثاره مثلا فى تتابع مجموعة مشاهد مميزة لممثل هوليوودى كبير طالب بإجراء تغييرات فى دوره.

فى الحبكة الدرامية للفيلم الأمريكى "طفل الملايين / Kid Millions" ١٩٣٥ إخراج الأمريكى روى دل روث Roy Del Ruth، جسّد الممثل الأمريكى إيدى كانتور Eddie Cantor شخصية كوميدية مرحة كالمعتاد، وأدى مجموعة أغانٍ لم تختلف عما قدمه من قبل هذا الممثل صاحب أعلى أجر فى هوليوود عام ١٩٣٤. باستثناء الاختلاف المقبول المنبعث من الخلفية المصرية لبعض العناصر المستخدمة فى الفيلم. فقد لعب دور شاب يرث عن والده ملايين عديدة فجأة، ولا بد أن يتسلم ميراثه من مصر حيث كان والده يقيم. ولاحظ النجم فى مرحلة قراءة السيناريو أنه لا يستمتع بأى لحظة رومانسية كالعادة، وذلك وفق معتقدات منتج الفيلم سام جولدوين بأنه لا يمتلك أى جاذبية ساحرة. فى هذه المرة طالب النجم الضئيل الحجم وصاحب أعلى أجر بمعالجة هذا الأمر.

أكدت كلمات المؤرخ الأمريكى إيه. سكوت بيرج A. Scott Berg أن المنتج المجرى الأمريكى جولدوين "اعتمد على كنز الأرباح لديه وهو النجم إيدى كانتور Eddie Cantor". بالتالى تم تدعيم السيناريو بشحنة عاطفية على الفور. ورغم أن مطلب النجم تُرجم إلى ظهور قصة حب كوميدية بينه وبين ابنة الشيخ فى الفيلم، فإن هذا لم ينتج عنه لسوء الحظ إلا زيادة وقت ظهور شخصية الشيخ التى جسّدها الممثل الأمريكى بول هارفى Paul Harvey على الشاشة، بالإضافة إلى تعرُّض الفيلم ليد الرقابة الهندية الثقيلة لتحذف منه الكثير عندما قال الرقيب: "احذف جميع المشاهد التى يرتدى فيها أى شخص ملابس تشبه ملابس المهاتما غاندى".

استجابة إلى هذا السخط المنتشر لدى الرقباء، أصاب السخط صناعة السينما الهندية قرب نهاية الثلاثينيات بسبب تجسيد صورة بلدهم فى الأفلام الأمريكية والبريطانية. تم تدشين حملة فى مجلة فيلمنديا Filmindia عام ١٩٣٩ ضد الفيلم البريطانى "الطبلة / The Drum" ١٩٣٨ إخراج المجرى زولتان كوردا Zoltan Korda، وأيضا ضد الفيلم الأمريكى "جانجا دين / Gunga Din" ١٩٣٩ إخراج الأمريكى جورج ستيفنز George Stevens، مع تقديم احتجاج لدى وزير الدولة فى الهند India ضد التمثيل السيئ للبلاد ومواطنيها الهنود فى مثل هذه الأفلام. خص الاحتجاج بالذكر هذه الصورة الكاريكاتورية لغاندى، وكأنه شرير مأفون يرتدى الزى التقليدى المميز للرجل الهندى والذى تجلى فى الفيلم الثانى. صاحَب افتتاح الفيلمين حدوث مشاغبات، وسارع الرقيب بعد فوات الأوان بسحبهما من دول اتحاد مالايا الذى يضم بورما وماليزيا وسنغافورة وتايلاند، كما تم تطبيق القرار ذاته على الهند أيضا.

على الجانب الآخر كثف الرقيب فحصه وبحثه عن التمثيل المحبب لزعماء الهند المأثورين. مع تباشير الأعمال العدائية ضد ألمانيا فى عام ١٩٣٩، أعلنت الحكومة الهندية بنبرة اشمئزاز من النازية أن "الهند لا تستطيع الزج بنفسها فى حرب يُقال إنها من أجل الحرية الديموقراطية، بينما هذه الحرية نفسها حق يُنكر عليها". وبدأ تقديم رموز الكونجرس بشكل عرضى فى الأفلام الهندية: "رموز دالة على غاندى، صورة نهرو أو الزعيم المسلم محمد على جناح أو ظهور علَم الكونجرس مرفرفا مع النشيد الوطنى فى الخلفية. غالبا ما انتفت العلاقة الوثيقة بين ظهور هذه الرموز والحبكة الدرامية للفيلم، ومع ذلك أدرك الجمهور المغزى وغمرته السعادة. وبدورها لاحظت الرقابة هذا الحماس المتزايد، فقضت على هذه الرموز فى المشاهد نهائيا.

عندما صرخ غاندى عام ١٩٤٢ فى وجه البريطانين قائلا "غادروا الهند"، اجتمعت القوة الدافعة لحركة التحرير، ومن وقتها لم تسمح الرقابة بظهور أى إشارة لهذا الزعيم فى الأفلام. وردت الصحيفة المتخصصة فى صناعة السينما بأن "التخلص

من صور الزعماء لن يزحزحهم من قلوب أتباعهم". وبدأ ميلاد حركة أخرى لتثبيت مرجعية هؤلاء الزعماء فى كل فيلم هندى تقريبا، باستخدام صورهم فى المَحافِظ واللوحات المرسومة وحتى صورهم على أوراق اللعب، ولسنا فى حاجة بالطبع للتأكيد على مطاردة مقص الرقيب لكل هذا أولا بأول.

امتدت الحرب وتصاعدت معها سرعات مقص الرقيب فى تشويه الفيلم الهندى الحافل بهذه المطالب الملحّة على يد المخرجين. استخدم المخرجون الهنود سياسة دعائية مسموح بها رسميا ضد اليابانيين، وذلك لإخفاء إلحاحهم المتواصل على البريطانيين وهم يصرخون "عودوا، عودوا أيها الأجانب، سواء كنتم ألمان أو يابانيين. الهند تنتمى إلينا نحن". عندما هتف الجمهور بهذه الأغانى، تأكد الرقيب أن هذه الكلمات موجهة إلى البريطانيين أيضا.

لا بد لأى دولة تخوض حربا باسم الديموقراطية أن تترك مستعمراتها مفتوحة لتقبل اتهامها بالنفاق، مع اتهام رقابتها باختيار معايير محددة تناسب سياستها. ولأن بريطانيا تقهقرت فى وضع دفاعى على يد ألمانيا واليابان، فقد أُجبرت السلطات الاستعمارية على محاولة إقناع هؤلاء الموجودين فى أنحاء الإمبراطورية، بأن حياتهم لن ينصلح حالها تحت سلطة قوى محتلة بديلة. وهو ما أوضح بالتبعية ضرورة طرح جدل سياسى حول أهداف الحرب وتشجيعها. لكن مثل هذه المناقشات أقلقت منام الرقابة: لأنه طالما بُعثت قضايا حسمتها الرقابة من قبل على مائدة المناقشات، فستصحو قيمها من جديد ليتذكرها الجميع ويدافعون عنها. واتضح بعد وقت قصير أن الرقيب وكل من يناصره هم أكثر المعرضين للخطر من ذيوع ما يسمى بالأفكار الخطرة. هكذا تم تفسير النظام الاستعمارى للرقابة أثناء الحرب، ومع ذلك لم تحصل العديد من الدول الخاضعة للحكم البريطانى خاصة فى أفريقيا على استقلالها إلا فى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات.

الأمر المثير للسخرية أنه طوال الكفاح من أجل استقلال الهند، لم يلحظ زعماء الأمة أبدا القوة الكامنة التى يمكن أن يلعبها الفيلم لصالح قضيتهم. عندما طالبت صحيفة بومباى المهاتما غاندى فى عام ١٩٣٨ بتوجيه رسالة إلى صناعة السينما الهندية فى عيد ميلادها الخامس والعشرين، استقبلت إجابة من سكرتارية الزعيم تقول: "القاعدة أن غاندى يوجه رسائل فى مناسبات نادرة وهى الأسباب الكفيلة بعدم التشكيك فى فضيلته. أما بالنسبة لصناعة السينما، فهو يوليها أقل اهتمام ولا أحد يمكنه التنبؤ بكلمة تقدير تخرج منه".

لم يكن غريبا أن الهند المستقلة استبدلت نظام رقابة بنظام رقابة آخر. قبل عام ١٩٤٧ سعى البريطانيون لقمع الأفكار السياسية. وبعد الاستقلال تبنت حكومة دلهى رقابة أكثر تحفظا ترعى الفضيلة والأخلاق، حتى إن أحد نقاد السينما فى الهند أشار منذ وقت قريب إلى شبه "اقتصار دور الرقابة على حجب الصدور الممتلئة والسيقان الجميلة والسيقان الفائقة الحلاوة والإثارة لمثلاتنا". فى كل مكان داخل المستعمرات أضنت هذه الرقابة البديلة فؤادها بالاهتمام بالملابس المحلية والمعاملات المميزة داخل البلاد. واتبعت معظم دول الكومونولث خطوات الهند فى تبنى نظام رقابى قائم على محاربة انتهاك الأخلاق. أما فى حكومة الفرد المطلق أو النظام الديكتاتورى السائد فى المستعمرات الأفريقية السابقة، فتُستخدم الرقابة كوسيلة للإقناع السياسى وفرض السيطرة، رغم تمتع الأفلام الروائية عادة بأساليب تحايلية أكثر من الوسائط الأخرى. وذلك لمعاناتهم من نقص البداهة وإقامة الصلات السياسية المرتبطة بالقضايا لديهم.

بقى تراث الرقابة البريطانية على السينما داخل الإمبراطورية حتى يومنا هذا. ويستمر حلم الصبا بالانتصار البطولى المطلق لهذه الأرض العذراء -طبقا لموضوعات أفلام ما قبل الحرب التى لا تُعد- فى مراودة الكثيرين ليستعبد عقولهم. حتى إن شخصية أمريكية مهذبة -مثل الكاتب الأمريكى جور فيدال Gore Vidal- أدلت بشهادتها على قوة الإغراء المختبئة فى بناة الإمبراطورية: "كان هناك أفلام أخبار

مصورة كاملة مؤثرة عن الملك الجديد والملكة فى يوم التتويج، مع أفلام روائية أخرى عن تهديد إنجلترا الصغيرة الشجاعة من قبل الأسطول الإسبانى أرمادا وجيوش نابليون. وكان هناك أفلام سير ذاتية عن شاتام و بيت Chatam and Pitt. كليف و دزرائيلى Clive and Disraeli ويلينجتون و نيلسون Wellington and Nelson كل هذا ونحن الأمريكيين لم نصبح جزءا من قصتنا حتى عام ١٩٣٩ موعد ظهور فيلم "ذهب مع الريح / Gone With the Wind". ومنذ هذا الوقت وجيل كامل من مشاهدى السينما لدينا راحوا يدافعون عن حدود الإمبراطورية البريطانية فى الهند، ويعبأون بدفاع الفرسان البريطانيين فى معركة بلدة بالكافا الروسية ١٨٥٤. نحن لم نكن فى خدمة الرئيس الأمريكى السادس عشر أبراهام لنكولن أو قائد الحرب الأهلية الأمريكية الضابط جيفرسون ديفيز. لقد كنا فى خدمة التاج البريطانى".

من الطبيعى أن يحتفظ الكثير من الموضوعات المتعلقة بالتاج البريطانى بدفء الذكرى الشعبية لوطن أم مفيد قوى رومانسى، أقسم على العدالة واللعب النظيف. بمساعدة هوليوود سادت مهدئات الضمير مع تلك الصورة الهروبية حتى هيمنت وغذّت الحكم الاستعمارى فى وجه الآمال المتصارعة المقموعة بين العديد من الأجناس المختلفة. ومع وصول الاستقلال كوفئ الرقباء الجدد بتجلى فرصة الانتقام من ذكرى سادتهم القدامى.

يتذكر الكاتب "سلمان رشدى" مثالا لهذا الانتقام عرفه منذ طفولته فى كراتشى: "عندما وجد الرقباء الباكستانيون أن فيلم "السيد El Cid" ينتهى بموت شارلتون هيستون وهو يقود المسيحيين إلى الانتصار على "الأحياء" من المسلمين، كان فى نية هؤلاء الرقباء حذف هذا المشهد بالكامل، ولكنهم حذفوا الجزء الأخير فقط، ليظهر "السيد" الجريح وهو يموت بشرف، وينتهى الفيلم ليفوز المسلمون بواحد مقابل صفر للمسيحيين" وأيا كانت النهاية فمن الواضح أن الكلمة الأخيرة تكون دائما للرقيب.

(٧)

الرقابة البريطانية تدخل الحرب

انتظرت أخبار إعلان بريطانيا الحرب على ألمانيا بعض الوقت لتتمكن من اختراق عمليات صناعة القرار داخل المجلس البريطانى لرقباء السينما. منذ عام ١٩٣٣ رفض المجلس تمرير أفلام ربما تزعج الحكومة النازية فى برلين، مستندا إلى قاعدة تمنع جميع الأفلام التى "أعدَّت عُدتها لجرح مشاعر الأجانب". لهذا عندما كان تدور أحداث الفيلم فى بلد أجنبى، يسارع المجلس كالعادة للبحث عن استشارة السفارة المعنية. بالتالى لم يتخط فيلم "لورانس العرب" لألكسندر كوردا -الذى كان من المفترض أن يلعب بطولته الممثلان البريطانيان روبرت دونات Robert Donat وليزلى هوارد- مرحلة أوراق السيناريو مطلقا فى عام ١٩٣٨، بسبب إرسال السفارة التركية احتجاجا إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما عبر وزارة الخارجية، لإظهار مواطنيها فى صورة "طغاة وقامعين للعرب".

وتمادى الخوف من إيذاء مشاعر الآخرين حتى بلغ حدودا سخيفة. لنأخذ مثالا على هذه السخافات فى رفض رقيبة السيناريوهات مس شورت عام ١٩٣٦ الموافقة على الإعادة البريطانية لفيلم "مقصورة الدكتور كاليجارى / The Cabinet of Dr. Cali-gari". تضمن الفيلم تمثالا كوميديا من الشمع لهتلر. وحسب معتقدات ابنة الرئيس الراحل للمجلس، فإن هذا التمثال سيتسبب فى "استياء مؤكد من جهة الألمان. خاصة أنه حدث غير ضرورى أبدا".

سواء كانت الصين أو تركيا أو التبت، ومهما تسبب ذلك فى خدش مشاعر محتمل، فلا بد أن تؤخذ جميع المشاعر القومية فى الحسبان. لكن المجلس البريطانى لرقباء السينما أظهر حساسية خاصة تجاه ألمانيا، وقد انكشف ذلك حتى قبل بداية حكم الرايخ الثالث المشين فى عام ١٩٣٣.

انطلقت تباشير تأثير الجنس التوتونى بما يضم من الألمان والدانماركيين وجيرانهم الإنجليز على رقباء المجلس لأول مرة فى عام ١٩٢٨، عندما صوّر المخرج البريطانى الوطنى هربرت ولكوكس Herbert Wilcox فيلم "فجر / Dawn"، مجسدا محاكمة وإعدام الممرضة والناشطة الإنسانية الإنجليزية إديث كافيل Edith Cavell البالغة من العمر خمسين عاما على يد الجيش الألمانى أثناء الحرب العالمية الأولى. والمعروف أنها ساعدت ما يقرب من مائتى جندى من جنود التحالف فى الهروب من بلجيكا التى احتلتها ألمانيا أثناء الحرب العالمية الأولى. تطايرت أخبار الفيلم فاتصل وزير الخارجية الألمانى جوستاف شتريزيمان Gustav Stresemann على الفور بنظيره البريطانى سير أوستن شامبرلين Sir Austin Chamberlain معربا عن عدم رضائه بما حدث، وبناء عليه مارس وزير الخارجية البريطانى بدوره ضغوطا على تى. بى. أوكونور رئيس المجلس البريطانى لرقباء السينما فى هذا الوقت لمنع هذا الفيلم الوشيك. بخفة ورشاقة أجبر أوكونور وزير الخارجية على رفع يده الحذرة عن الأمر، رغم علمه أنه لا أحد داخل المجلس ولا أى شخص له علاقة بالموضوع فى وزارة الخارجية قد شاهد فيلم المخرج ولكوكس Wilcox، وطلب منه أن يترك الرقابة تفحص الفيلم أولا. من سوء الحظ أن المخرج لديه أصدقاء فى مجلس النواب، فأثاروا الأمر وأعلنوا أن الحكومة أجبرت المجلس البريطانى لرقباء السينما ليختم على الفيلم ختما دامغا مانعا نيابة عن العدو الحالى لبريطانيا. ومع ذلك بقى الفيلم ممنوعا من العرض، بينما الأوتار السياسية التى رأى المجلس التلاعب بها قد أعيد دفنها سريعا بين أوراق المذكرات المشوشة المضطربة للحكومة والإجراءات الرسمية العقيمة.

خمس سنوات مرت وارتقى هتلر منصب مستشار ألمانيا فى الثلاثين من يناير عام ١٩٣٢، مما حرّض مجموعة من الأفلام البريطانية المعادية للنازية على الظهور المتتابع. لكن مع الفارق فى استقبال المجلس الآن لهذه الأفلام القائم على سياسة التهدئة من جانب حكومة المحافظين. تقدمت شركة الإنتاج البريطانية جومونت إلى المجلس بسيناريو فيلم "مأساة ألمانية / A German Tragedy"، وسيناريو آخر لفيلم "مدينة بلا يهود / City without Jews" فى شهر يونيو عام ١٩٣٣، وكان الاثنان يطرحان موضوع معاملة النازية لليهود. ثم توقفت أوراق الفيلمين عند هذه المرحلة ولم يغادرا مكتب الكولونيل حنا مسئول فحص السيناريوهات بالمجلس. لم يُعتبر موضوع الفيلمين "مرغوبا فيه فى هذا الوقت الحرج"، بينما اختلفت حسابات الشركة المنتجة التى كانت أول من تقدم بسيناريوهاتها ليفحصها المجلس وعادة ما تستجيب لأوامره، حيث عقدت العزم على تقديم هذه الموضوعات غير المرغوب فيها. وقد نجحوا بالفعل فيما أرادوا لأن الاستوديو قفز فوق هذه الورطة، باستخدام حيلة تخدير القضية الشائكة، ووضع الأحداث فى قالب تاريخى.

والنتيجة ظهور فيلم "زوس اليهودى / Jew Süss" ١٩٣٤ إخراج الألمانى لوتار منديس Lothar Mendes، الذى لم يعالج موضوع معاداة السامية بعنف فى إطار تاريخى قائم على منظومة القهر، وإنما ركّز المخرج فقط على تأثيرات مضايقة اليهود من خلال استعراض نتائج هذا الفكر على مهنة شخص واحد، وهو بطل الفيلم زوس أوبنهايمر Süss Oppenheimer (الممثل الألمانى كونراد فايت Conrad Veidt) فى منطقة فورتمبرج Wurtemberg فى القرن الثامن عشر. الحقيقة أن دور زوس Suess فى التاريخ الألمانى ظل غامضا. ثم أنتجت النازية الفيلم الألمانى "زوس اليهودى / Jud Süss" ١٩٤٢ إخراج الألمانى فايت هارلان Veit Harlan. لم يتضمن فيلم منديس Mendes أى هجوم مضاد على العنصرية المعاصرة، مع الانتباه لجملة الحوار التى تقول: "سوف يقوم باضطهادنا دائما". استغلق هذا التعليق الموحى على عينى

الكولونيل حنا بشكل ما، وأفلت ضمن باقى السيناريو وطار إلى استوديوهات إلسترى Elstree التابعة للشركة المنتجة فى وقت مبكر من عام ١٩٣٤.

قبعت الأفلام المعادية للعنصرية فى سلام بين ضبابيات العصر، ولهذا لم يلف الغموض أسباب تمرير مجلس الرقباء خلال الثلاثينيات أفلام تشويق وإثارة معادية للألمان، مثل فيلمى المخرج البريطانى "التسع وثلاثون خطوة / The 39 Steps" ١٩٣٥ و"السيدة تختفى / The Lady Vanishes" ١٩٣٨، حيث لم يعلن الفيلمان صراحة عن هوية أعدائهم الأشرار. لكن أى فيلم مهما كان ملطفا مخففا للألم وسمّى الأعداء بأسمائهم الحقيقية صراحة، أحال أوتوماتيكيا وعلى الفور داخل عقول المجلس البريطانى لرقباء السينما إلى سلطات النازية. لقد سلّم الكولونيل حنا على سبيل المثال بأنه "لا شىء استحق الاعتراض" فى فيلم "غزاة الظلام / The Dark Invader" ١٩٣٦ إنتاج شركة جومونت البريطانية، الذى تناول قصة جاسوس بريطانى مأخوذة من مذكرات عميل سرى للأعداء فى الحرب العالمية الأولى. ولأن سيناريو الفيلم تضمن شخصيات حقيقية، جمّد حنا الفيلم فى مرحلة ما قبل الإنتاج وتحجج بالآتى: "أعتقد أن السفارة الألمانية لا بد أن تُبلّغ بهذا الموضوع".

عندما توجهت بوصلة هتلر إلى الخارج فى نهاية العقد لاقتناص النمسا والمناطق الغربية من سوديتلاند Sudetenland التى يسكن الألمان معظمها، ثم أتبعها بغزو تشيكوسلوفاكيا، أُجبر مجلس الرقباء على اتباع سياسة التهدئة تجاه التوسع الألمانى. وجدت مس شورت على وجه الخصوص صعوبة فى التكيف مع الموقف الدولى المتدهور، وهو ما انعكس على تقريرها الصادر عام ١٩٣٨ عن فيلم "المنفيون / The Exiles"، الذى طرح قصة هروب رجل على شاكلة أينشتاين من بلد أوروبى مجهول إلى مرفأ الولايات المتحدة. كتبت شورت فى تعليقها على الفيلم: "أنا لا أتصور أى استثناء ينطبق على هذه القصة"، لكنها حذرت مراقبى السيناريو فى شركة يونايتد آرتستس United Artists الأمريكية: "ونصحت المنتجين بدعم وتحقيق نواياهم بحجب هوية هذا

البلد بأى شكل من الأشكال، وأنا أقترح ألاّ يجعلوا أشكال المنفيين أنفسهم تتطابق مع اليهود".

لم يكن هناك داعٍ لقلق مس شورت. لقد انتبهت استوديوهات هوليوود مثلها لعدم إغضاب السلطات الألمانية. لم يكن مهما أن غالبية أساطين الاستوديو يهود، فهم أنفسهم لم ينتجوا أى أفلام معادية للنازية؛ لأنهم لم يرغبوا فى استبعاد أفلامهم من السوق الألمانى المهم. لقد تغيرت السياسة فقط عندما تعرض جو كاوفمان Joe Kauf-man الممثل اليهودى لشركة وارنر براذرز Warner Brothers الأمريكية للمطاردة والضرب بالهراوات حتى الموت على يد النازيين، فى أحد الشوارع الخلفية لمدينة برلين الألمانية فى صيف عام ١٩٣٨. أثمر هذا الحادث بالتحديد عواقب سيئة بالنسبة للنازيين، حيث انطلقت إشارة بدء إنتاج وارنر بروس Warner Bros فيلما دعائيا بعنوان "اعترافات جاسوس النازى / Confessions of Nazi Spy"، بناء على مساندة ونصيحة جى. إدجار هوفر J. Edgar Hoover مدير المباحث الفيدرالية الأمريكية.

استُلهم الفيلم من قضية حقيقية فى ملفات المباحث الفيدرالية الأمريكية، حيث تسلل رجل الحكومة ليون جى. تورو Leon G. Turrou واخترق أنشطة التجسس فى فرع نيويورك للاتحاد الألمانى الأمريكى. وأثار الفيلم عش الدبابير فى هوليوود. كل شخص شارك فى إنتاجه، من بينهم بطل الفيلم الممثل الأمريكى إدوارد جى. روبنسون Edward G. Robinson، تلقى خطابات تهديد من الاتحاد. أما على مستوى المنظور الأعمق فقد حرّك الفيلم المياه الراكدة لقضايا يتجاهلها رؤوس السلطة فى هوليوود. أى أن الفيلم أطلق صفارة إنذار للمشاهير. حكى المنتج الأمريكى جاك وارنر Jack War-ner أن أحد مالكى الاستوديو قال له: "جاك، مازال الكثير منا يحجز أفلاما فى ألمانيا ويربح من ورائها. نحن لسنا فى حرب مع ألمانيا. وأنت سوف توقع الضرر على بعض منا". واستكمل جاك حكايته والعهدة على الراوى فأجاب: "أى ضرر؟ ضرر مَحَافظِهم؟ اسمع، هؤلاء القتلة الأوغاد قتلوا رجلنا فى ألمانيا لأنه لم يقدس هتلر فى تحيته كما

يفعلون. إن أصحاب القمصان الفضية -أى الأمريكيين المتعصبين لأوطانهم- والاتحاديين ينظمون مسيرات فى لوس أنجلوس الآن... هل هذا ما تريده لتقايض به على بعض الأفلام الطبقية القذرة القادمة من ألمانيا؟".

وكما لاحظ أكثر من ناقد سينمائى فإنه قد صعب على فيلم "اعترافات جاسوس النازى" ترك علامة مؤثرة فى تاريخ السينما. وتلخصت حقيقة أهميته بوصفه أول فيلم صريح معادٍ للنازية فى هوليوود. على الجانب الآخر لم يقابل المجلس البريطانى لرقباء السينما هذا الحدث بتفاؤل. لقد أضافوا سببا آخر للقواعد المسبقة التى أثبتت انتهاكات الفيلم، وهو تجسيد شخصيات سياسية معاصرة مع ذكر طفيف للمخابرات العسكرية البريطانية؛ ومن ثم قام رئيس المجلس لورد تيرل شخصيا بفحص هذا المثال النادر من الأفلام فى الأول من شهر مايو عام ١٩٣٩. وبعد خمسة أسابيع من التأنى سمح اللورد أخيرا بعرضه، ورحب الكاتب البريطانى جراهام جرين Graham Greene بهذا القرار فى عموده النقدى فى مجلة سبكتيتور Spectator لتخلى المجلس عن سياسة التهدئة. مع أن المجلس مرر الفيلم مع موافقة محتملة من وزارة الخارجية؛ لأن الأحداث كانت تدور فى أمريكا.

تكشَّف اختلاف معايير الرقباء تجاه سياسة النازية باختلاف وقوع الأحداث داخل وخارج ألمانيا فقط، عندما تقدمت سيناريوهات تقع أحداثها داخل ألمانيا إلى الرقابة البريطانية. والنتيجة دائما حرمانها من تصريح الموافقة. الحقيقة أن تحجيم أى تعليق على السياسة النازية الداخلية تقرر قبل شهرين أو أقل من إعلان الحرب. فى النصف الأخير من شهر يوليو عام ١٩٣٩ تقدم المنتجان والمخرجان البريطانيان الأخوان جون وروى بولتنج John, Roy Boulting بمسرحية " باستور هول / Pastor Hall" إلى الرقابة. يقوم البناء الدرامى داخلها على اضطهاد باستور مارتن نيمولر Pastor Martin Niemoeller، الذى احتُجز فى معتقل بلدة داشاو Dachau الألمانية منذ شهر مارس ١٩٣٨ لتوجيهه نقدا إلى النازيين من فوق منبره الوعظى. لم تعتبر مس

شـــورت هـــذه المســـرحية "ملائمة لتتحـــول إلى فيلـــم ســـينمائى، حتى مع إخفاء هوية الشـخصيات". وصـممت أنه "من الواضـح انتماء القصـة إلى بروباجندا مـعاداة النازية".

وهكذا ضـاعت فرصـة أخرى لتحـذير الشـعب من وسائل الاشـتراكيـة القومـيـة الألمانية فى مـهب الريح. حتى بعدما بدأت الحرب لم تعرف مس شـورت أى جانب تؤيد. لقد جاءت تعليقاتهـــا علـــى سيناريو تقـــدمت به شـــركة توينتيث سينشـــرى فوكس 20th Century Fox إلى الرقابة بعنوان "تقارير عن هارب / Reports on a Fugitive" فى العـاشر من شـهر نوفـمبـر عام ١٩٣٩، كـخيانة لقلقـها من إعـلان أن المحتـل النازى لتشيكوسلوفاكيا يُسمى هتلر وجورنج Goering. "أظن أن تحـريم الرقابة السابق لهذا النوع من القـصص قـد انقشـع الآن". من الواضـح أن مس شـورت كـانت على حق فى تفكيرها أن هذا التوجه يُعتبر الآن آمنا بالنسبة لجمهور السينمـا من البريطانيين، حتى يعلموا عدوهم الذى يحاربونه خاصـة فى الشهرين الأخيرين؛ لأن الفيلم قد تم تصويره وعُرض بالفعل فى مايو ١٩٤٠ بعنوان "قطار الليل المتجه إلى ميونيخ / Night Train to Munich" إخراج البريطانى كارول ريد Carol Reed.

كـان ظن مس شـــورت فى مـــحله. ورغم أن المعلومـــة لم تصلهـــا، فـــإن المجلس البريطانى لرقباء السـينما قد غيّر بالفعل قاعـــدة منـع تمثـيل الشـخصـــيات الحيـــة فى الأفـلام بعـد فوات الأوان. طالت هذه التـغييرات كائنات العدو أثناء اندلاع الحـرب فـقط. ومن سـخـريـة القـدر أنه عندمـا ألمّت مس شـورت بمتـغـيـرات اليـوم، لم تـعـد تلك المتغيرات تمثل أهمية فى أى إصـلاح لقواعد الرقابة. لقد اقتربت الحـكومة من التـخلى عن حليفـها ودرعـها القديم. لقد تقـرر إخضـاع المجلس البريطانـى لرقـــبـاء الســينما نفسه إلى الرقابة.

باستـخدام سلطته فى فرض الرقابة على السـيناريوهات قبل التصوير، ثم فرض الرقابة على الأفـلام من خـلال القـهر الذى تمثله الثـلاث وأربعين قـاعدة، امتلك المجلس

سلطات كبيرة لكبح جماح التعبير الحر فى السينما. لهذا لم يعد مهما أن تنشئ الحكومة عند بداية الحرب آلية موسعة جديدة لإحكام قبضتها على مضمون الأفلام. لقد تقدمت مبدئيا بتبنى الصيغة الحتمية الأخيرة للرقابة بوقف عرض الأفلام تماما، لأن دور العرض السينمائى كانت تُعتبر كمائن ممكنة للموت تحت وطأة القذف الثقيل لقنابل العدو. الحقيقة أن دور العرض أغلقت أبوابها فى أول أسبوعين من الحرب، مع أن المقياس قد انعكس بعد وقت قريب للغاية عندما احتج العاملون ومحبو السينما بأعداد كبيرة.

مع ذلك أحست الحكومة باحتياجها لغلق ثغرات بعينها فى تصرفات وأحكام الرقابة. بالتالى استحدثت الحكومة منصب وزير الإعلام لإصدار وفحص جميع أنواع البروباجندا. فى البداية اضطلع الوزير بمسئولية الرقابة على أفلام الأخبار المصورة، وهى المهمة التى تحملها مجلس الرقباء أثناء الحرب العالمية الأولى. أما جمعيات السينما التى سُمح لها فى الثلاثينيات بعرض الأفلام الراديكالية على المثقفين، فعليها الآن الحصول على تصريح من وزير الإعلام لعرض أفلام لم تحصل على تصريح وتقييم الرقابة. وأخيرا أبعدت الحكومة السلطات المحلية خارج عملية الرقابة السينمائية، من خلال حق اعتراض وزير الإعلام على قرار أى مجلس محلى بالسماح بعرض فيلم منعه المجلس البريطانى لرقباء السينما. على الجانب الآخر لو قررت سلطة محلية قرارا بتحريم فيلم اعتبره هذا الوزير مساعدا فى دعم مجهودات الحرب، فلن تبطل الحكومة هذا القرار المحلى المستقل. ومن أجل كشف السلطة البيروقراطية داخل منظومة الرقابة، اعترف أعضاء المجالس أن الشهرة والدعاية اللتين تلاحقان قرار أى مجلس بمنع العرض، تفوقان حد المكافأة والتعويض عن أى غضب محلى.

إن كل ما سبق هو مجرد قواعد وقوانين ثانوية نسبيا على المستوى الظاهرى، أما تأثيرها الحقيقى المسكوت عنه فهو إزالة المجلس البريطانى لرقباء السينما من صناعة القرار السياسى وتسليط سيفه على الأفلام. مع بداية الحرب لم يكن أمام الحكومة

ووزير الإعلام خيار إلا شبه التدخل الكامل فى التوجهات السياسية لمجلس الرقباء. بعيدا عن مثابرة لورد تيرل بالالتزام الصارم فى الثلاثينيات بعدم إثارة الجدل داخل الأفلام، يجب الآن إخبار الشعب البريطانى سريعا عما يحاربون من أجله. يجب أن يستيقظ الناس، لا أن يستريحوا ويغفوا. وأدركت الحكومة أن بين يديها الوسيلة المثالية لحث مواطنيها على الاستفاقة والوعى السياسى. لقد صرح نائب مدير إعلام الحرب أن "الشاشة يجب أن تُستغل لتعطى الناس نموذجا واضحا مستمرا شاملا عن جميع أركان الحرب". من الآن فصاعدا أصبح هدف السينما وقت الحرب هو مؤازرة المدنيين مع تحقيق الخدمة الأخلاقية: والسبب كما ذكرت مسز مينيفر Mrs Miniver رئيسة شركة إم جى إم MGM فى عام ١٩٤٢ لجموع المحتشدين "أن هذه الحرب ليست حرب الجنود المرتدين الزى الرسمى وحدهم. إنها حرب الناس -جميع الناس- ويجب خوض الحرب ليس فقط فى الميدان هناك، ولكن فى قلب كل رجل وسيدة وطفل ممن يحبون الحرية. هذا هو شعب الحرب. هذه هى حربنا".

إذن لم تشدد أوامر وزير الإعلام على إعاقة الأفلام الواقعية وثيقة الصلة بالقضية، بل إن العكس هو الصحيح تماما. فالهدف هو تشجيع إنتاج هذه الأفلام. وألمح العضو البارز المشارك فى منع أربعة أفلام فقط أثناء الحرب، إلى نجاح الوزير فى تحقيق مهمة المرحلة الأولى. لكن الجزء الثانى من مطالبه لم يكن من السهل تنفيذه.

عندما أبلغ وزير الداخلية سكرتير المجلس البريطانى لرقباء السينما بروك ولكنسون فى أوائل عام ١٩٣٩، أن بمجرد انطلاق شرارة الحرب سيتولى وزير الإعلام مهمة استشارة العاملين فى صناعة السينما فيما يتعلق بفرض الرقابة المسبقة على مشروعات الأفلام قبل إنتاجها، احتج ولكنسون لأن الاستشارات المسبقة لا معنى لها. إن صناعة السينما تتقبل أمرا واقعا واحدا فقط. فلو تمت الاستعانة باستشاراتهم سيتدخلون فى الأمر. وأشار المتحدث باسم الحكومة أنهم كما استعانوا بالرقابة المتطوعة فى الصحافة، فمن العدل أن تطول الحرية نفسها منتجى الأفلام. فأجاب

ولكنسون بأن الصحافة البريطانية تمتلك إحساسا بالمسئولية تفتقده صناعة السينما، وقد قصد سكرتير المجلس هنا تذكير الحكومة بهيمنة المنتجين الأمريكيين على صناعة السينما.

لقد توارى وراء حدة السكرتير خوف غير طبيعى على فقدان النفوذ والتأثير. كم واجه مجلس الرقباء اعتراضات متصاعدة بالفعل من شركات الإنتاج قبل الحرب. راح عدد السيناريوهات المتقدم إلى الرقابة للفحص يتضاءل عاما بعد عام، ولا بد أن سكرتير المجلس المثابر جدا أدرك أنه بمجرد وضع قدم الرقابة على مضمار التطوع، ستخمد شرارة القواعد والقوانين الصارمة التى وضعها المجلس قبل الحرب.

واتضح أن مخاوف ولكنسون لم تكن من فراغ. لكن هذا من ناحية الأسباب التى جعلته يرتاب فى الأمر. تعاون البريطانيون الناجون من الحرب فى المرحلة المبكرة منها، مع مشاورات وزير الإعلام والعاملين فى صناعة السينما، على إجبار المجلس للتخلى عن بعض قيوده المتطرفة جدا. عندما أعاد الأخوان بولتنج Boulting Brothers التقدم بسيناريو فيلم " باستور هول / Pastor Hall" فى أواخر عام ١٩٣٩، أعطى المجلس الضوء الأخضر بانتقال السيناريو إلى مرحلة الإنتاج بسبب التعديلات المضافة التى تفوقت على سبب تقليل عنف النازية. لم يعد البطل يتعرض إلى الحكم اليومى المجسد بتلقى خمس وعشرين جلدة مدى الحياة مثلما كان الحال فى السيناريو السابق، ومع أنه تم الاستغناء عن إظهار عملية الجَلْد ذاتها، فإن التأثير قد تأكد من خلال كادر كلوز قريب ليدى رجل الدين الموثقة بسيور جلدية سميكة. لكن لم يعد بمقدور المجلس منع "فيلم عظيم" قال عنه وزير الإعلام داف كوبر Duff Cooper: "إنه يعرض طبيعة كفاحنا الحالى".

بعد حوالى عام من إبدائه هذه الملاحظة، أخبر الوزير زميله الكاتب السياسى الإنجليزى هارولد نكلسون Harold Nicolson أنه لو النازيين أرادوا إشعال حرب أهلية داخل إنجلترا، عليهم أن يتأكدوا أن كل قنبلة ستلقى على لندن ستسقط شرق كوبرى

تاور المعلق Tower Bridge. هنا أشار الوزير بشكل مستتر إلى الشعور بعدم الراحة المنبعث فى هذا الوقت من جهة منطقة إيست إند، المعروفة بأنها مرتع الفقراء والمهاجرين والمرض والفقر. (لقد أبدى الملك والملكة استنكارا تاما عندما زارا منذ وقت قريب مرسى المراكب بالمنطقة لتقديم مواساتهما أثناء وقوع غارة مفاجئة.) هكذا ارتبط واقع الخطر الحالى المهدد للطبقات الحاكمة بمدى شعور الطبقة العاملة بالراحة - كما تذكر هارولد مثال حرب التمزيق الروسية فى عام ١٩١٧، مما أجبر مجلس الرقباء على التخلى عن المنع الكامل "للتعرض للعلاقات بين رأس المال والعمال" كقضية رئيسية فى أى فيلم.

وتطورت الأمور إلى تحويل رواية "منحة الحب" الشهيرة الصادرة عام ١٩٣٢ للمؤلف الإنجليزى والتر جرينوود Walter Greenwood إلى فيلم سينمائى أخيرا فى عام ١٩٤١، بعدما رفضها الكولونيل حنا مرتين قبل الحرب. طرحت هذه القصة "المليئة بالمفردات العامية والمجسدة للمناطق المتسخة" انفصال عائلة سالفورد خلال فترة كساد الثلاثينيات. لتمثل انتهاكا لأحكام مجلس الرقباء؛ لأنها عرضت انتقام الدهماء من رجال الشرطة وهراواتهم، بالإضافة إلى مشهد قمة لم يُشاهد من قبل فى أى فيلم إنجليزى، عندما تبتعد بطلة الفيلم "سالى" عن العائلة المفلسة تماما لتصبح فتاة مراهنات. أخيرا أشرق على السينما البريطانية تعليق اجتماعى على الظروف المحيطة. وبرغم إطراء النقاد المعاصرين على الفيلم لواقعيته وتصويره "أن هدف الحرب الذى يفوق تصور العقل هو رهان الظروف الحالية"، فإن هذا المثال الأول للواقعية البريطانية الاجتماعية تراجع فى سباق شباك التذاكر. مازال الفيلم يكتسب شهرته ووجوده بصفته أول عمل شاركت فيه الممثلة الإسكتلندية ديبورا كير Deborah Kerr ذات العشرين ربيعا والتى لعبت فيه دور سالى Sally، وليس بصفته الجد الأول لتصنيف "أفلام مطبخ مَلَل الحياة اليومية / Kitchen sink movies" وهو اسم مجازى لتيار فنى ظهر فى بريطانيا منذ خمسينيات القرن الماضى واستمر حتى الستينيات فى السينما.

عادة ما يقوم هذا التيار على بناء واقعى اجتماعى يطرح أبطالا يتصفون بالغضب، يصورون المواقف العائلية للبريطانيين المنتمين إلى الطبقة العاملة، وتفاصيل معيشتهم كلها التى لا تتغير ولا تحمل جديدا أبدا، فى محاولة لاستكشاف القضايا الجدلية الاجتماعية والسياسية. واستَخدم الكثير من الأعمال المناطق الصناعية الفقيرة فى شمال إنجلترا بصفة خاصة مسرحا للأحداث. ظهر هذا المصطلح عندما استوحاه المبدعون من لوحة لسيدة ساهمة تجلس أمام محتويات المطبخ للرسام البريطانى جون براتبى John Bratby (التاسع عشر من يوليو ١٩٢٨ - العشرين من يوليو ١٩٩٢). وامتدت هذه المواصفات لتتغلغل فى الأعمال المسرحية والتليفزيونية أيضا.

الآن يتم تمرير الأفلام التى وجهت نقدا بشكل مباشر إلى سياسات الحكومة الاجتماعية والصناعية أوتوماتيكيا، مثلما كانت محرمة أوتوماتيكيا أيضا. فى عام ١٩٣٩ قدم العملان البريطانيان الاجتماعيان "الوادى المتفاخر / The Proud Valley" و"النجوم تنظر إلى أسفل / The Stars Look Down" تحية تكريم إلى عمال المناجم الويلزيين وكفاحهم ضد رؤسائهم "الهمج". دخل الاثنان حيز العروض السينمائية بدون أى تأجيل، وبعد عامين فتحت الرقابة ذراعيها لفيلم هوليوود "كم كان وادىَّ أخضر / How Green was My Valley"، الذى أرسل تحية تقدير إلى الفحّامين، بإجراء بعض الحذف البسيط بواسطة مقص الرقيب، رغم أن الفيلم بالكامل يدور عن إضراب مناهض للظلم. عند هذه المرحلة من الحرب احتفظ المجلس البريطانى لرقباء السينما بصفته كمتحدث غير رسمى بصوت الحكومة، مقابل تراجع دوره كحَكَم سينمائى لأخلاقيات الأمة.

فى أمة مازالت تتلقى الهزائم فى الخارج على يد الألمان وخاضعة باستمرار لإبادة قادمة من سماء قنابل العدو، كان لا بد أن تبدو أى اقتراحات عنيفة أو جنسية فى الأفلام إيجابية أليفة عند مقارنتها بما يحدث فى الحياة اليومية. ومع ذلك حاول مجلس الرقباء تثبيط عزم أى تجاوزات تحدث على الشاشة.

بدأ العنف يقدم نفسه بشكل مبدئى فى الأربعينيات على هيئة نموذج عشوائى: معركة قطط بين الممثلة الألمانية مارلين ديتريش والممثلة الأمريكية أونا ميركل Una Merkel فى الفيلم الأمريكى "ديسترى ينجح مرة ثانية / Destry Rides Again" ١٩٣٩ إخراج الأمريكى جورج مارشال. كما ظهر فى شخصية سام سبيد Sam Spade التى لعبها الممثل الأمريكى همفرى بوجارت حيث فقد الوعى نتيجة تلقيه ضربة على رأسه بواسطة السيدة البارعة فى استخدام المسدسات، والتى لعبت دورها الممثلة الأمريكية إليشا كوك جونيور Elisha Cok Jnr فى الفيلم الأمريكى "الصقر المالطى / The Maltese Falcon" ١٩٤١ إخراج الأمريكى جون هيوستن John Huston. وبعد عامين سُمح للفيلمين بالعرض. بينما لاقى مشهد تعذيب البطلة الغجرية إزميرالدا، التى لعبت دورها الممثلة الأيرلندية مورين أوهارا Maureen O'Hara فى الفيلم الأمريكى "أحدب نوتردام / The Hunchback of Notre Dame" ١٩٤٠ إخراج الألمانى وليام ديترل William Dieterle، مصير البتر التام تقريبا. فى الوقت نفسه تسللت مشاهد تعرض النساء للعنف المستبد من الرجال إلى السيناريوهات السينمائية لأول مرة. قاد المسيرة الفيلم الأمريكى "هذا المسدس للإيجار / This Gun for Hire" ١٩٤٢ إخراج الأمريكى فرانك تاتل Frank Tuttle، وجسد المشهد الافتتاحى توجيه فيليب Philip (الممثل الأمريكى آلان لاد Alan Ladd) المضطرب العقل والعنيف صفعة إلى الخادمة طرحتها أرضا. وفى فيلم الجاسوسية البريطانى "أقرب الأقارب / The Next of Kin" ١٩٤٢إخراج البريطانى ثورولد ديكنسون Thorold Dickinson، وجّه الممثل الويلزى ميرفن جونز Mervyn Jones ضربة خطافية يمنى للممثلة البريطانية نوفا بيلبيم Nova Pilbeam. ومرت جميع مشاهد الفيلمين بكل سلام وأمان من يد الرقابة، علما بأن لكمات ميرفن كانت مقبولة لأنه لعب دور جاسوس ألمانى.

حمل "أقرب الأقارب / The Next of Kin" لقب أول فيلم بريطانى حتى هذا الوقت يعرض أجزاء مخفية من جسد امرأة. لكنها كانت خطوة أولى، ظهرت على هيئة صورة

فى كتالوج لامرأة عارية حتى خصرها فى قلب المجلة، ليتفرس فيها البطل طويلا قبل موته الموعود.

توخى المجلس حذره جيدا فى نوعية العرى المقدمة على الشاشة. ففى الفيلم البريطانى "هذه السلالة السعيدة / This Happy Breed" ١٩٤٤ إخراج البريطانى ديفيد لين David Lean والذى مجّد الطبقة العاملة، أصرت الرقابة على حذف لقطة متوسطة - طويلة لفتاة فى الحادية عشرة من عمرها تجلس فى بانيو من طراز قديم. بعد سنوات قليلة وصف المخرج ما حدث عندما استفسر عن سبب الحذف من سكرتير المجلس وقال: شرح لى بروك ولكنسون وجهة نظره: "من الممكن رؤية خصر الفتاة وما حوله". فقلت له: "لكنها فتاة تبلغ من العمر أحد عشر عاما، جسدها خالٍ من المعالم الأنثوية ويمكن أن تشاهد المنظر نفسه فى أى حمام سباحة". فكان جزائى ابتسامة على هذا التفكير الساذج. واستكمل قائلا: "العوم والاستحمام فى البحر أو حمام السباحة يحدثان فى وضح النهار. والأفلام تُعرض فى دور عرض مظلمة. ربما يثير مشهد هذه الفتاة العارية شغفا غير طبيعى لدى بعض الرجال من المتفرجين. وظيفتى حماية ذلك من الحدوث".

مع ذلك لم يعكس هذا النقص شبه الكلى لظهور الأجساد على الشاشة روح العصر، بعد ابتلاء الشباب بما يسمى حرب الإثارة الجنسية. فقد أكد البريطانى همفرى جيننجز Humphrey Jennings مخرج الأفلام التسجيلية، أن الإعلان عن الفضيلة أدى إلى جو محموم وأصبح الناس "أكثر استعدادا لفتح ذراعهم والارتماء فى أحضان الآخر".

فى بدايات الأربعينيات تطلعت شاشة السينما لمغازلة شرارة الجنس المحيطة، تحت مظلة القيود التى يجيزها مجلس الرقباء عن العنف والحسية. اشتركت الممثلة البريطانية مارجريت لوكوود Margaret Lockwood مع الممثل البريطانى جيمس ماسون James Mason فى بطولة خمسة أفلام أثناء الحرب، ومن خلالهم تبادل الاثنان المعاملة

الخشنة واللكمات والخربشات والصفعات والضرب بالسياط كنوع من ممارسة جنون الجنس الملتهب. من قلب هذه الماسوشية السادية استدعى الاثنان مشاهد الجنس على الشاشة البريطانية. لم تقتصر الدوافع المثيرة على السحر الساخر للبطل، أو على ملابس الديكولتيه الشهيرة المغرية عند منطقة الصدر التى ارتدتها البطلة فى الأفلام، التى تتناول حقبة زمنية بعينها مثل الفيلم البريطانى "السيدة الشريرة / The Wicked Lady" ١٩٤٥، والذى تسبب بشكل عارض فى اقتطاع الرقيب الأمريكى مشاهد لأول مرة من فيلم بريطانى. إن اجتماع الشخصيتين اللتين لعباها على الشاشة، قد عرضت تبجحا أو تظاهرا بالشجاعة لا يمكن قبوله فى مجتمع مهذب. والأهم من ذلك وفق منظور الرقابة البريطانية المستقبلية، هى اللذة الجنسية التى سعت إليها الشخصيات التى جسدتها البريطانية لوكوود وأشعلت التشوه الأخلاقى، وهو الأمر الذى استغله البطل والبطلة فيما بعد. ربما طالبت الأعراف والمواثيق المعاصرة أن يدفع هذان البطلان غير المرغوب فيهما حياتهما ثمنا لحب الشهوة، لكن سرعان ما ألقى جمهور السينما الرسالة الأخلاقية وراء ظهره، عندما عثر على المتعة البالغة مع هذا الثنائى غير المقدس المبتهج بارتكاب الخطيئة.

تعامل المجلس مع هذه الأفلام معاملة خالية من الذكاء، وتركها وحدها تماما حتى انطلقت عربة هذا الثنائى بكل طاقتها. ومع عرض فيلم "السيدة الشريرة " ١٩٤٥ كآخر نموذج لهذا النوع من الأفلام، كان أداء الرقابة قد هبط إلى حد العجز. استند السبب وراء ذلك إلى الاعتبار الجوهرى الذى كانت -ومازالت- الرقابة البريطانية تأخذه فى الحسبان؛ ألا وهو الأمن القومى.

نعود إلى الجزء الأول من عام ١٩٣٩ عندما اشتكى سكرتير مجلس الرقباء ولكنسون إلى وزير الإعلام الوليد، بعد وقوع صناعة السينما البريطانية فى قبضة الأمريكيين، وهو موقف لا يتحمل أى مسئولية تجاه الدولة. لم تكن هذه هى المرة الأولى التى يرتكب فيها سكرتير المجلس خطأ مهنيا. بدءا من المنتجين الأثرياء أصحاب

النفوذ الواسع مثل كوردا، حتى العاملين الصغار والأجيال الجديدة من الفتيات، كل إنسان فى صناعة السينما تقريبا بمن فيهم النجوم المحليون والقادمون من هوليوود، كل هؤلاء خاضوا كفاحا من أجل بريطانيا طوال سنوات الحرب. أما الدافع وراء إثارة هذا الاتهام، فهو خوف ولكنسون من أن يتلاشى المجلس البريطانى لرقباء السينما بعد إنتاج الأفلام البريطانية تحت رعاية جناح وزير الإعلام. مثل هذه الأفلام لن تمر بالفعل تحت مقص الرقيب، ومن هذا المنظور المحترم على الأقل، كان ولكنسون على حق.

مع ذلك لا يُعزى إذعان صناعة السينما وقت الحرب إلى الوطنية وحدها. الحقيقة أن المنتجين البريطانيين لم يكن أمامهم أى خيار. وكانت البداية مع قيام قطاع السينما بوزارة الإعلام بإسناد مهمة توزيع الأفلام من خلال الغرفة التجارية. كانت القواعد والقوانين تتطلب التقدم بالسيناريوهات، وهى المسئولية التى انتقلت إلى قطاع السينما بوزارة الإعلام ليتم فحص السيناريوهات من خلاله. ثم أخبر الوزير الغرفة التجارية بقيام الشركة المنتجة بهذه المهمة. وسرعان ما اكتشف المنتجون أن الوسيلة الوحيدة للتعامل مع هذه المتاهة البيروقراطية، هى التأكد من أنهم استعانوا بكتّاب سيناريو، مثل تأكدهم من الاستعانة بمستشارين للسيناريو ممن يعملون ضمن فريق عمل وزير الإعلام.

الأمر الثانى هو أن معظم الفنيين المتخصصين والممثلين قد أُلزموا بتقديم الخدمات. فالنجاح فى الحصول على تصريح بعرض الأفلام لا بد أن يُلتمس من قسم الأفلام المعاون لوزير الإعلام. والمؤكد أن وزير الإعلام استفاد كثيرا من الاحتياج لبعض الإعفاءات، حتى يُملى على المنتجين اسم المخرج أو حتى من سيظهر فى الفيلم.

أخيرا تملَّك وزير الإعلام نظام الرقابة تماما، لأن الوزارة نفسها أنتجت أفلاما سينمائية بالإضافة إلى الأفلام التسجيلية الناجحة مثل "التقارب مع الغرب/ Western Approaches" ١٩٤٢ و"نصر الصحراء / Desert Victory" ١٩٤٣، توجه معظم إنتاج وزارة الإعلام إلى ضخ معلومات ناقصة عن موضوعات بعينها. تصور على سبيل المثال

أنهم يتكلمون عن موضوع الحصول على المربى من القدر مباشرة بدون وضعها بصورة مهذبة، هنا توجه الوزارة الأنظار إلى المعلومات الناقصة، لتؤكد أن هذا التعامل غير اللائق يؤدى إلى بعثرة المربى على الطبق أو بعثرتها فى طبقك أنت بالتحديد. ولأن وزارة الإعلام يمكن أن تحدد وتوزع المصادر والشخصيات، فقد اختارت تمويل أفلام روائية مهيبة مثل قصة البطولة البحرية التى قدمها معا المخرجان البريطانيان ديفيد لين David Lean ونويل كوارد Noel Coward فى الفيلم البريطانى "أينما نخدم بلادنا / In Which We Serve" ١٩٤٢، ومثل فيلم التشويق البريطانى القاسى المعادى للنازية "خط العرض التاسع والأربعون / 49 th Parallel" ١٩٤١ إخراج البريطانى مايكل باول Michael Powell. وبسبب هذا النوع من التمويل السرى للأفلام، تجنب منتجون / مخرجون مثل بويل Powell وليزلى هوارد Leslie Howard وكارول ريد Carol Reed وأنتونى أسكويث Anthony Asquith وألكسندر كوردا Alexander Korda المرور على المجلس البريطانى لرقباء السينما، ليتعاملوا مباشرة مع قسم السينما بوزارة الإعلام، عندما تجرى أحداث أى فيلم من أفلامهم فى الوقت المعاصر، وتناقش الخدمات العسكرية أو تتلامس مع البروباجندا بأى شكل من الأشكال.

مع تعاظم محتوى مخزون السلطة المتصاعدة، أصبحت وزارة الإعلام هدفا لغزوات الغيرة القادمة من أقسام حكومية أخرى. كان لا بد من التخلى عن خمسة عشر فيلما أنتجتهم وزارة الإعلام أثناء الحرب بسبب ضغوط الوزارات الأخرى. أما الفيلم الأكثر إثارة للجدل فهو الذى تناول تقرير بيفردج Beveridge Report. هذا التقرير الذى أعلنه رجل الاقتصاد والمصلح الاجتماعى البريطانى وليام بيفردج William Beveridge رئيس لجنة التأمين الاجتماعى والخدمات المتحدة عن الانتعاش القومى، وكان جزءا من برنامج الوزارة للدعاية لأهداف الحرب. وجهة نظر كوادر الوزارة النشطة المحملة بنزعات اشتراكية مثل هارولد نكلسون Harold Nicolson، أن تشجيع الأفلام والمسرحيات والمقالات المروجة للإصلاح الاجتماعى، هدف مركزى

لوزارة الإعلام فى معركتها الدعائية ضد العدو الاستبدادى الشمولى. لكن التنازل عن البرنامج بالكامل أصبح أمرا لا مفر منه. عندما تقدم وزير الداخلية سير جون أندرسون Sir John Anderson فى مارس عام ١٩٤٣ بشكوى إلى وزير الإعلام برندان براكين Brendan Bracken بأن "الرؤى المتطرفة" لقسم السينما عن سياسة ما بعد الحرب "يبدو أنها تستحوذ على خيال الشعب".

فى جهد مبذول لإعادة الدفاع عن كيانه واستقلاليته، حاول المجلس البريطانى لرقباء السينما أيضا القمع أو الحذف من الأفلام التى أنتجتها وزارة الإعلام أو دعمتها. فى الحرب المتطورة ما بين الدين والعلم على سبيل المثال، ساند المجلس الكنيسة بشكل وثيق، بينما وثقت التكنولوجيا بتدعيم وزارة الإعلام لجانبها. فى عام ١٩٤٢ تقدم الفيلم الروائى- التسجيلى الأمريكى "ليست خطيئة أكبر / Not Greater Sin" إلى مجلس الرقباء. تنافى توضيح مخاطر الأمراض التناسلية مع قانون المجلس فى فترة ما قبل الحرب، التى ترفض عرض "تأثيرات الأمراض التناسلية المتوارثة أو المكتسبة". استعرض فيلم "ليست خطيئة أكبر / Not Greater Sin" المحاذير التى يجب اتخاذها بالتفصيل لإيقاف المرض بمجرد التقاطه، ولأن تلك المعلومة ستساعد فى تقليل التأثير العالى للأمراض التناسلية التى بدأت فى ترك بصماتها على قابلية الصراع داخل جنود الجبهة الأمامية، أثمرت مناقشات وزارة الإعلام ضرورة عرض الفيلم على الفور. ومع ذلك انقلبت هذه الأسباب المرجحة نفسها إلى حواجز سلبية عازلة من وجهة نظر مجلس الرقباء لإبداء رغبته فى منع الفيلم فى الحال. مازال مجلس الرقباء يؤمن بأن الناس لا بد أن تدفع ثمن خطاياها، بدلا من علاجها بدون تكبد أى ألم على يد الأطباء. وبالفعل انتصر استبداد المجلس على البرجماتية الأخلاقية لوزير الإعلام، والنتيجة حبس الفيلم لمدة عام تقريبا حتى أُجبر المجلس -بسبب انتشار الأمراض الجنسية بين أفراد الجيش الثامن فى مصر- على سحب قرار منع العرض فى فبراير عام ١٩٤٣.

أرتد المجلس إلى عادته التى كان يمارسها قبل الحرب أيضا فى تحديد الرقم الدقيق للمخالفات فى حق قوانينه. صمم المجلس أن تزيل وزارة الإعلام إحدى عشرة كلمة سوقية تدل على الدموية والتحقير من فيلمها التسجيلى "التقارب مع الغرب/ Western Approaches" ١٩٤٢ إخراج البريطانى بات جاكسون Pat Jackson. وبعد مشاجرات لانهائية تفضل المجلس بالسماح باستخدام كلمة واحدة فقط، طالما أن استخدامها سيلتصق بالألمان. برر بروك ولكنسون هذا الإذعان بأن "لورد تيرل Lord Tyrell منح التصريح بهذه الكلمة لتُستخدم فى ثلاث مناسبات". ثم تكررت المشكلة نفسها مع سيناريو فيلم "أينما نخدم بلادنا / In Which We Serve". فى هذه الحالة سمح المجلس بتلفظ هذه الكلمة مرتين فقط، مع السماح بنطق كلمة "أوغاد" مرتين، لكن هذا يرجع غالبا إلى أنهما موجهتان إلى طيارين ألمان اكتسحوا بطلقاتهم النارية فريقا من البحارة البريطانيين الطافين على سطح المحيط.

ومع ذلك فازت وزارة الإعلام بمعظم هذه المعارك البيروقراطية؛ لأن الوزارة أُنشئت أصلا بطموح تحقيق الدعاية الفكرية، حيث إن هذه الأجساد شبه الحكومية مثل المجلس البريطانى لرقباء السينما اعتمدت على حكم القِلّة، التى شحذت قدراتها الإعلامية واستنفذتها فى الحرب العالمية الأولى، أى أنه كان صراعا بين الهواة والمحترفين، أدى للمرة الأولى والوحيدة فى تاريخها لامتلاك صناعة السينما البريطانية مؤسسة بارعة من قلب الحكومة قادرة على دعم نموها. الحقيقة أن وزارة الإعلام لم تساعد بشكل كبير فى قيادة الصناعة إلى مرحلة النضوج، لكنها شجعت الاستوديوهات على صناعة أفلام تُعلِّم وتسلى فى وقت واحد، كما أقنعت المخرجين بالتخلى عن التكلف المسرحى الوارد من مسارح لندن، وقد لعبت هذه المسرحيات دور المموِّن للأفلام البريطانية فى الثلاثينيات. كما أقنعت الوزارة المخرجين بالاستعانة بممثلين غير معروفين، لا يمتلكون بالضرورة خبرة الوقوف أمام الكاميرا.

فوق هذا كله نجحت الوزارة فى إقناع مخرجيها أصحاب المواهب الرفيعة، وشجعتهم على مزج أفضل ما فى الوسيطين معا. جاء هذا التشجيع تحت إشراف كوادر الوزارة مثل المؤرخ الفنى البريطانى كينيث كلارك Kenneth Clarke، والسياسى الخبير البريطانى داف كوبر Duff Cooper، وجاك بدنجتون Jack Beddington الرئيس السابق لإعلانات شِل Shell والمسئول الحالى عن قسم السينما بوزارة الإعلام. والأهم من كل هؤلاء أن الوزارة استعانت بعقلية سيدنى برنشتاين Sidney Bernstein الزعيم الحديدى القادم للتليفزيون، وهو المنوط بتقديم موضوعات الأفلام الروائية والتسجيلية. استمرت وزارة الإعلام تساند المشروعات حتى تصل إلى مرحلة العرض على الشاشة، كما تحسَّن مستوى الأفلام البريطانية التجارية حتى إنها دخلت منافسا قويا متماسكا للمرة الأولى فى عالم السوق السينمائى.

لكن ماذا عن المهمة الأخرى المساوية الدقيقة والتى تُعَد أكثر واقعية والمتربعة على أولويات وزارة الإعلام؟ ماذا عن الرقيب؟ هل أثبت هؤلاء الرقباء المكلفون بالعمل فى الحكومة البريطانية كفاءة استخدام المهارات ذاتها فى تحريم الفيلم كما فعلوا هم مع أفلامهم؟

قبل الحرب قال جوزيف جوبلز Josef Goebbels وزير الدعاية فى حكومة الرايخ النازية، إن البروباجندا لا بد أن تكون مؤثرة، لا بد أن تعمل على "الاختراق غير المرئى للحياة بأكملها بدون وعى أو علم العامة بمبادرة الأفلام الدعائية". لا غرابة أن يُبطِّن المبدأ نفسه طموحات وزارة الإعلام البريطانية "وبرامجها للبروباجندا السينمائية"، التى خرجت إلى النور فى أواخر عام ١٩٣٩، على شرط أن توجيه بوصلة الأفلام الدعائية الروائية الطويلة إلى أمريكا "لا بد أن يظل سرا". جاء ذلك مخالفا عما أشيع عن خلفية خدعة مكيرة، أكدت أن أهم قضية شهيرة مثيرة للجدل فى جعبة رقابة وزارة الإعلام على السينما أثناء الحرب، قد تحددت ووضحت للجميع.

استلهم السيناريست والصحافى المجرى إمريك بريسبرجر Emeric Pressburger المقيم فى إنجلترا وشريك المخرج والمنتج والمخرج البريطانى مايكل باول Michael Pow-ell، فكرة شخصية الكولونيل بلمب Colonel Blimp من فيلم كرتون للفنان النيوزيلندى ديفيد لو David Low، الذى تناول نموذج الضابط المثالى فى فترة ما قبل الحرب حيث رفع شعار: "لا يوجد أفضل من أن تصبح جنديا طيبا مبتهجا". استهدف الفيلم توضيح حقيقة صورة جنود الجيش الأمريكى الذين خاضوا الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة، حيث انضم بعضهم بعد وقت قصير جدا للحرب تحت راية العلم البريطانى على المستوى القارى، معتقدين أن الجيش البريطانى مثقل بقادة قاسين سذج متفاخرين بشواربهم المبرومة، وأن التعامل معهم يخضع لاحتمالين: إما أن هؤلاء البريطانيين المنفوشين مجرد تموين علف للمدافع وهذا على أحسن الفروض، أو أنهم يعتبرون غزو فرنسا فرصة ليصبح حركة عكسية للثورة الأمريكية وهذا على أسوأ الفروض. قال باول إن ذروة فيلمه تجسد توبة الكولونيل، وتأتى نقطة التحول داخل هذا الرجل الرجعى الكهل، عندما يصر صديقه الألمانى المثابر تيو Theo الهارب لتوه من ألمانيا أن ينصت الكولونيل لهذه الكلمات: "الحرب لم تعد رياضة دموية للَّهو بالنسبة للنبلاء، بل هى حرب حتى النهاية ضد أسوأ عنصرية شيطانية تم اختراعها على وجه الأرض، لو استمررت فى اعتبارها حربا للنبلاء ستخسرها".

بموافقة الممثل البريطانى لورانس أوليفييه على لعب دور البطولة، تقدم باول وبريسبرجر بالسيناريو إلى وزارة الإعلام. لكن فى هذه المرة نما إلى سمع ونستون تشرشل رئيس وزراء بريطانيا معلومات عن هذا الفيلم القادم، وإذا به يعلن سخطه الرهيب لعلمه أن ألمانيًا ينير وعى ضابط فى الجيش البريطانى عن طبيعة الحرب. وبعد استدعاء باول فى وقت لاحق، لم يندهش المخرج مطلقا عندما أخبره برندان براكين أنه بدون مساندة إدارة الحرب التى لا يملكون من أمرها شيئا، مستحيل أن تسمح وزارة

الإعلام بإعفاء أوليفييه -الذى تعلم الطيران والتحق بالخدمة العسكرية حتى أصبح ملازما- من خدمة سلاح الطيران التابع للأسطول البحرى الملكى ليعمل فى هذا الفيلم.

سأله باول: "هل تمنعنا عن عمل الفيلم؟"، فأجابه برندان: "زميلى العزيز، رغم كل شيء نحن دولة ديموقراطية، أليس كذلك؟ أنت تعرف أننا لا يمكن أن نمنعك عن شيء، لكن لا تقدم هذا الفيلم؛ لأن كل إنسان سيستهجن هذا الفيلم ويقف ضده. أما أنت فلن تحصل على لقب فارس الشرف".

وصدقت النبوءة كما اتضح فى مذكرات ونستون تشرشل الشهيرة، الذى أكد أنه قال لبراكين وقتها: "أنا أصلِّى من أجل أن تتقدم لى بإجراءات ضرورية لإيقاف هذا الفيلم الأحمق قبل أن يخطو خطوات أخرى. أنا لست مستعدا للسماح بإطلاق دعاية مؤذية موجهة للجيش..". وأجابه براكين أنه لا يملك سلطة فرملة الفيلم. فعرض تشرشل توسيع سلطات وزير الإعلام وهو ما رفضه براكين بأدب.

فى الوقت نفسه اتفق باول Powell مع الممثل البريطانى روجر ليفسى Roger Livesy المعروف بصوته الخشن ليلعب شخصية الكولونيل بلمب Colonel Blimp، واتخذ خطوات إيجابية لاستكمال الفيلم. لكن حتى بالنسبة لمخرج سليم النية مثل باول، لا بد أن الصورة كانت واضحة ليدرك أن تشرشل ليس هو الرجل الذى تتعارك معه، وبمجرد أن انتهى المخرج من عمله فى حجرة المونتاج. قَبِل مهمة إخراج فيلم تسجيلى فى شمال أفريقيا وطار إلى هناك. أدى غياب باول إلى لعب إمريك بريسبرجر دور المضيف، عندما حضر رئيس الوزراء افتتاح الفيلم البريطانى "حياة وموت الكولونيل بلمب / The Life and Death of Colonel Blimp" بدار عرض سينما أوديون فى ميدان ليستر Leicester Square بمدينة لندن فى صيف عام ١٩٤٣. فيما بعد أخبر برسبرجر Pressburger باول Powell أن "جميع الشخصيات المهمة غادرت قاعة العرض فى صمت بعد نهاية العرض وانطلقت بسياراتها السريعة".

مع ذلك كسرت جريدة إيفننج ستاندارد Evening Standard حاجز الصمت بتأكيدها لقرائها على أهمية "القصة الداخلية". تشرشل لم يعجبه الفيلم، علاوة على أنه قرر منعه من التصدير حسب المنشور بالصحيفة لأن "ضابط جيش شاب يحقق نصرا على حارس الوطن الكولونيل بلمب، بخوضه معركة على أرض الميدان قبل ساعات من تحديد ساعة الصفر. وتقول الحكومة البريطانية إن هذا الموقف يمكن أن يكون دعاية فى الخارج، بأننا نؤيد روح الشعب اليابانى فى معركة بيرل هاربر Pearl Harbor الشهيرة! هكذا تُتخذ القرارات العظيمة".

فى خلال شهر كتب براكين إلى تشرشل، وطالبه بالتراجع عن منعنا غير الشرعى لهذا الفيلم البائس... إن الفيلم يستمتع الآن بالعرض المتوالى فى الضواحى، وهناك إعلانات عن الفيلم فى جميع الأماكن المتاحة. واستجاب رئيس الوزراء تشرشل برسالة تقول "شاهِد الأفلام الممنوعة". بعد مرور ثلاثة أسابيع تم إلغاء حظر التصدير المفروض على الفيلم فى الخامس والعشرين من أغسطس عام ١٩٤٣.

لقد حقق باول وبريسبرجر نصرا مذهلا. لقد وضعا وزارة الإعلام فى مأزق وهى أكثر الوزارات دهاء بين وزارات الحكومة. وقاوما هيئة الحرب ومجلس الوزراء بالكامل. لقد سجلا بالفعل نصرا على أكثر رئيس وزراء عنيد ورد فى تاريخ بريطانيا.

هذه هى صورة ملف الفيلم فى الرقابة. لكن هذا الملف بدأ يعلن عن بعض التضارب المثير، بعدما أطلق المؤرخان السينمائيان نيكولاس بروناى Nicholas Pronay وجيريمى كروفت Jeremy Croft عددا من الأسئلة. وبدأ الاثنان بتصوراتهما عن تشرشل الذى امتلك صورة شعبية ضليعة فى الشهامة، لكنه كان معروفا أيضا بأنه عدو سياسى خطير. فكل من عاداه مثل لورد ريث Lord Reith مؤسس إذاعة بى بى سى BBC دفع ثمنا فادحا للغاية. فهل انتقم رئيس الوزراء من مُخرجَى السينما لعدم

خضوعهما له، أم أنه حرمهما من الدعم الحكومى على أقل تقدير؟ لا يبدو الأمر كذلك. فقد أثمر تعاون الثنائى باول وبريسبرجر استخدام شخصية كولونيل بلمب مرة أخرى فى فيلمهما التسجيلى التالى "المتطوع / The Volunteer" ١٩٤٤ بتفويض من وزارة الإعلام. ولعب بطولته لورانس أوليفييه الذى تمكن هذه المرة من الحصول على تصريح من سلاح الطيران التابع للأسطول البحرى الملكى. لم يكن هذا الفيلم هو نهاية مطاف تقديم هذا الثنائى أفلاما تحت رعاية وزارة الإعلام. ففى عام ١٩٤٦ أخرجا معا فيلم "مسألة حياة وموت/ A Matter of Life and Death"، وهو آخر عمل دعمه وزير الإعلام سرا للتحسبات التالية: "انتهت الحرب تقريبا يا أولاد، لكنها سوف تبدأ الآن من وجهة نظرنا. نحن نعتقد أننا يجب أن نقدم فيلما عن العلاقات الأنجلو-أمريكية؛ لأنها تعرضت للإفساد".

ثم ظهر سؤال غامض يتعلق بالفيلم الخام. بناء على نجاح الغواصات الألمانية فى المحيط الأطلنطى، أصبح السيلولويد من أندر البضائع فى بريطانيا. لكن باول قال إن فيلم الكولونيل بلمب روّج لصناعة السينما و"تخطى حدود الملحمة والقصة البطولية..". فقرر ألاّ يقدم الفيلم بالأبيض والأسود. وبالفعل صوره باستخدام ألوان التكنيكولر؛ أندر السلع المتوفرة على الإطلاق. بعدها أشار بروناى وكروفت إلى "توفير باول لستين بالمائة من الفيلم الخام، تُضاف إلى حدود طول أى فيلم عادى مقارنة ببقية الأفلام الروائية الطويلة، بما فيها الأفلام الرسمية من إنتاج وزارة الإعلام وأفلام الأخبار المصورة". وإذا كان باول قد اقتنص جميع هذا الخام بين يديه، فكيف دبر الحصول على كل المركبات العسكرية والملابس والأسلحة التى تدعم تصوير فيلم يمتد زمنه إلى ثلاث ساعات إلا ربع، طالما أنه رفض تلقى مساعدة من إدارة الحرب ومن وزارة الإعلام؟ كشف مايكل باول السر عندما أجاب: "لقد سرقناهم". لكن ألم يفتقد الجيش جميع هذه المعدات؟ ألم يتساءل عما حدث لها على الأقل؟

والسؤال الأخير... لماذا مرر المجلس البريطانى لرقباء السينما الفيلم فى الوقت الذى رفضته الحكومة؟ لم يحدث أن تباطأ المجلس من قبل فى تحقيق رغبات الحكومة. ما أكثر القوانين التى يمتلكونها وتُبيح المنع. تُعد قاعدة منع "مشاهِد ارتداء ملابس الملك من باب الازدراء والسخف" الأقدم بين أخواتها، أما أحدث شقيقاتها فتختص بفرمان منع "مشاهِد الضباط البريطانيين يتلقون التعنيف واللوم". كان بوسع المجلس الاختيار بين المبررين لمنع عرض الفيلم. لكن الموقف كان يجب أن يأخذ أبعادا أكبر. أخطأ بريندان براكين عندما كتب إلى تشرشل، معلنا إصراره على قلة حيلته أمام إصدار قرار منع الفيلم. الحقيقة أن براكين كان يمكنه منع أى شىء تحت مظلة قوانين الدفاع والحماية، لو اتضح أن هذا الشىء يُعرِّض الأخلاق والنظام للخطر مهما كانت صيغته، والمؤكد أنه على وعى بهذه الحقيقة لأنه وزير الإعلام.

ماذا حدث إذن؟ يتوقع بروناى وكروفت أن كل ما حدث تمثيلية متقنة، كجزء من منظومة الخديعة المزدوجة التى حاكتها وزارة الإعلام للتأثير على المواقف الأمريكية تجاه الجيش البريطانى. وطبقا لتأكيدات المؤرخين الاثنين جاء التخلى عن قرار الفيتو ضد منع تصدير الفيلم "توافقا سعيدا مع قرار اتخذه تشرشل وروزفلت فى كويبيك فى أغسطس ١٩٤٣، بتأسيس غزو متحالف على إيطاليا تحت القيادة البريطانية. فى هذا الوقت "كتب المراسلون الأمريكيون فى لندن داخل تقاريرهم، عن محاولة تشرشل [غير الناجحة] لمنع هذا الفيلم من التصدير إلى أمريكا. وهو ما خلق دعاية مبكرة واهتماما لا يمكن أن تحققه وسائل أخرى، مع أنه سجل شهادة قاطعة بأن هذا الفيلم يمكن أن يحمل أى رسالة إلا الرسالة الدعائية البريطانية الرسمية. والأهم من ذلك أنهم رسموا للأمريكيين صورة جميلة عن أصالة ديموقراطية بريطانيا، حتى إن رئيس وزراء بريطانى مطلق السلطات مثل تشرشل لم يمتلك صلاحية قمع فيلم مقدم على مسئولية أصحابه الشخصية. اختصارا للكلام علينا تأمُّل الشعار الجديد على هيئة سهم يضرب

عين ثور لشركة إنتاج باول وبريسبرجر التى قدمت شخصية كولونيل بلمب، لندرك أنه دقيق وفى محله. ما لا يعلمه جمهور السينما أنه هو نفسه كان الهدف من كل ما حدث.

حقيقة الأمر أن دهاليز هذا الفيلم كانت لعبة بارعة استهدفت متفرجى السينما، ومن خلالها برهن وزير الإعلام على فهم ذكى لدور الرقابة. لقد أقنعوا عامة الشعب خاصة الشعب الأمريكى الذى تشرب بالفعل فكرة الحذر من البروباجندا البريطانية فى الحرب العالمية الأولى، أن الحكومة البريطانية حاولت لكنها أخفقت فى قهر فكرة. والحقيقة أنهم كانوا يريدون بالعكس بذر هذه الفكرة. ولو كانت دعاية الكولونيل بلمب قد تنكرت وراء ستار فيلم تجارى ناجح، فهذا يعنى أن وزارة الإعلام قد حققت مرادها لتنطلى الخدعة على عامة الشعب، ليتناسوا الاحتياجات الحقيقية للحكومة ويستبدلونها بالتركيز على الاعتراف أن الحكومات دائما ما تسحق أى معلومة أو عمل لا يلائم أهدافها. أو أن وزارة الإعلام استخدمت نظرية الهبوط بسلام المفترضة أمام أى عمل تعرض لمقص رقيب الحكومة، فلا بد إذن أنه يتضمن الحقيقة.

فى عام ١٩٤٥ بدا أن الاحتيال بنسج مثل هذه المناورت، كان لعبة خفة يد وراء معظم التصورات السريالية لرقباء المجلس البريطانى لرقباء السينما. فالحرب بالنسبة إليهم انحراف لا بد أن يُمحى من الذاكرة، حتى يتمكنوا من لملمة مهنتهم اليومية وقوانينهم المفروضة على فترة ما قبل الحرب، والتى بلغت تسعة وثمانين قانونا حتى عام ١٩٣٩ لتجديد تاريخ صلاحيتهم مرة أخرى. مازال فريق الكهول هناك المكوّن من لورد تيرل وكولونيل حنا وبروك ولكنسون -بكل بصيرته التى أثبتت فشلها فى هذا الوقت- يخطط ويعد عدة الحرب. كما أنهم لم يروا أى سبب لتبنى أو إصلاح أساليب الرقابة لديهم. لكن متفرجى السينما هم الذين أصابهم التغيير. جيل جديد من المخرجين والنقاد البريطانيين اكتشفته كوادر راسخة مثل برندان براكين، رفع لواء إمكانات مختلفة فى صناعة السينما. فى العقد الذى تلا الحرب اتسع الجدل ليشمل

متفرجى السينما بصفة عامة، الذين طالبوا بضرورة عكس السينما لحياتهم وليس للخيالات "غير الضارة" التى اندست عليهم طويلا على يد مخرجين خيالهم مفلس، وبواسطة سياسيين مسيطرين ومستبدين، بالإضافة إلى الرقباء المتذمرين. لقد تغيرت العصور.

(٨)

ماذا تملكين أنتِ؟

مع حلول السلام فى عام ١٩٤٥ استأنف المجلس البريطانى لرقباء السينما والسلطات المحلية بسط سيطرتهما على رقابة الأفلام البريطانية. ومع ذلك لقد تبدلت أحوال الرقابة. أولا، لأن الجدل حول مستقبل السينما البريطانية الذى نشأ خلال الحرب بتشجيع من وزارة الإعلام، أدى إلى تصاعد صوت مطالبة المخرجين والنقاد بدور مستقل أكبر فى إنتاج وتقديم الأفلام. ثانيا وهو الأهم، لأن انتخاب حكومة حزب العمال فى عام ١٩٤٦ جلب معها تعهدا بالرخاء الاجتماعى العالمى وتوفير العمل للجميع. فى مواجهة الحكومة التى رفعت شعار "لن تتكرر أبدا"، أبدى مجلس الرقباء قلقا أن تطول أوضاع الحالة السياسية فى الوقت الراهن. ومع الاعتراف بوجود حالة استثنائية واحدة أو اثنتين، فقد تأكد أن الرقابة السياسية على الفيلم داخل بريطانيا قد ولّت بلا رجعة.

فى الوقت نفسه كانت الطبيعة قد فرضت ضريبتها على مجلس الرقباء. فمع نهاية الحرب كان رئيس المجلس لورد تيرل قد تخطى عامه الثمانين بكثير، والكولونيل حنا رئيس الرقباء وبروك ولكنسون السكرتير المكافح جدا للمجلس، لم يقفا بعيدا عن هذه المرحلة العمرية. اتفق الجميع على إعلان رفضهم التنازل عن مسئولياتهم. مع اقتراب نهاية عام ١٩٤٦ بدأ إشراف حنا على رقابة السيناريو يختل بسبب مرضه. وقبيل تقاعده النهائى فى شهر ديسمبر تضاعفت الأخطاء فى تقاريره بسبب توصياته على

الأفلام، التى تدور أحداثها فى الريف وتثير عاصفة ذكرياته داخله. وبعد ستة أشهر وبالتحديد فى شهر يونيو عام ١٩٤٧ توفى عن ثلاثة وثمانين عاما رئيس المجلس اللطيف، الذى كان يصر، فى النصف الأخير من الثلاثينيات، على أن دور العرض البريطانية "لا بد أن تواصل قمع أى موضوعات مثيرة للجدل".

ظلت السلطة التى تدعم عرش تيرل من الخلف متعلقة بالحياة، طالما احتفظ سكرتير المجلس بمنصبه لثلاثة عشر شهرا أخرى. ومع الاعتراف بفقده بصره فعليا لمدة عشر سنوات، كان لا بد من الانتظار حتى شهر يوليو فى عام ١٩٤٨ لكى "يتخلى بروكى ولكنسون أخيرا عن سلطاته التى مارسها على مدى ستة وثلاثين عاما بصفته رجل الإدارة فى المجلس. لو تبادر أى شك فى تأثير فقد بصر هذا المسئول على مصير الفيلم، فإن إخلاص ولكنسون للمجلس ليس محل شك على الإطلاق. لقد اختار بنفسه تى. بى. أوكونور كثانى رئيس للمجلس، وساهم بأيادٍ بيضاء فى اختيار شورت Shortt وتيرل Tyrell، كما أنه مؤسس سياسة المجلس فى إلحاق رجال العسكرية بخدمته مثل كولونيل حنا، لتصبح رقابة الأفلام المهنة الثانية فى حياتهم.

من خلال بروك ولكنسون امتدت القابلية الفطرية للبحث والتنقيب وفضح انتهاك أسوار الخيال والتجديد التى قد تطرأ على بال الآخرين إلى رقابة أفلام ما بعد الحرب فى بريطانيا. عندما زار ديفيد لين إدارة الرقابة فى حى سوهو Soho فى عام ١٩٤٧ لمناقشة المجلس حول أحد أفلامه، انتهز المخرج البريطانى الفرصة واستفاد من تحاوره مع بروك ولكنسون ليسأله عن سبب منع عرض "مشاهد رومانسية نظيفة على الشاشة بين زوج وزوجته فى الفراش". فابتسم السكرتير البالغ من العمر ستة وسبعين عاما وأجابه: "أنت [تتظاهر] أنهما زوج وزوجة، لكن الجمهور يعرف جيدا أنهما غير متزوجين فى الحقيقة. هنا ستدرك أن سؤالك على المستوى الأبعد هو لماذا تمنع عرض مشاهد فى الفراش لممثل وممثلة غير متزوجين".

ثم فاجأ ولكنسون ديفيد لين بسؤاله "هل تعرف ما هو أكثر اختراع مبارك على مر الزمن؟ وأقر المخرج البريطانى أنه لا يعرف. فاستكمل السكرتير توضيحه قائلا "إنه اختراع الفقرة. زوجتى قارئة عظيمة، وكثيرا ما أراها تتجاوز فقرة وأحيانا صفحة كاملة أثناء القراءة. هل تدرك لماذا تفعل ذلك؟" مرة أخرى أقر المخرج واعترف بجهله. فأجابه السكرتير "إنها تفعل ذلك عندما تصل إلى فقرة تافهة، بينما ستمنحها الفقرة الجديدة أو الصفحة الجديدة دليلا إرشاديا للموضع الذى تعيد فيه بدء القراءة مرة أخرى. وأنت لا تملك أى فقرة: إن المتفرجين يجب أن يجلسوا ويشاهدوا، وحتى لو أغلقوا عيونهم سوف يسمعون الكلمات. أنا هنا لأحمى آلاف الرجال والنساء المحتشمين مثل زوجتى. أنت رجل فنان. فأرجوك لا تأخذ كلامى على نحو خاطىء، وربما... لكنك تتفهم وجهة نظرى، أليس كذلك؟".

إلى جانب إعجابه بالمساحات الفارغة، قاد هذا الرقيب النشيط خط سير السينما فى بريطانيا إلى درجة لم يتخيلها أحد. والأدهى من حقيقة استقرار السلطة بين يدى رجل كفيف وصحافى سابق لا يمت لصناعة السينما بصلة، هو هذا التأثير المجهول جدا لويلكنسون. شغل هذا الرجل أصعب وظيفة على الإطلاق وصاغها بأسلوب أنيق قوى، حتى إنه عاش محبوبا بين الجميع وصديقا لكل فرد كان يمكن أن يصبح عدوه بسهولة. الحقيقة أن صناعة السينما أحيت ذكرى ولكنسون؛ فقد أقاموا له مأدبة فاخرة احتفالا باليوبيل الذهبى لزواجه فى سبتمبر عام ١٩٤٧، وكرموه تكريما خاصا على مدى شهرين بعد وفاته. وركزت السطور التى نعته فى الصحف السينمائية المتخصصة على "سحره الخاص" و"لباقته الصائبة". بالنيابة عن المخرجين مع التغاضى عن المنتجين والموزعين، كتب جون جريرسون John Grierson أبو الحركة التسجيلية البريطانية كلمات معبرة مؤثرة على قبره:

ولكنسون العزيز المسكين. إنه يستقر بكل أشعار بليك التى أحبها، وبكل آراء المجموعة الرافضة لأعمال فن الرسام رفاييل التى عشقها، فى أحراش شارع واردور

فى لندن. إنه كيان عظيم يتحمل على كتفيه الساحرتين أعباء خضوعنا وخجلنا. كم رسمت له صناعة السينما صورة مرعبة مجانية بلا مبرر، وليس غريبا خضوع الجميع بشكل مهين لشعاره "لا للموضوعات المثيرة للجدل".

تخطى التأثير المهلك للسكرتير السابق حدود ما وراء القبر. فقبل عام من وفاته رتب ولكنسون موعدا مع سير سيدنى هاريس رئيس قسم الأطفال بوزارة الداخلية بصفته الرئيس الجديد القادم للمجلس. استعاد لقاؤهما أصول نشأة الرقابة البريطانية على السينما، حيث كان هاريس وقتها عضوا فى وفد وزارة الداخلية التى استقبلت ممثلى صناعة السينما فى عام ١٩١٢ لمناقشة تأسيس المجلس. فى عام ١٩٤٧ كان هاريس قد بلغ عامه الحادى والسبعين، وعكست رؤيته المشرفة على السينما مواصفات شخصيته وقتها بأنه "رجل نبيل إنجليزى من المدرسة القديمة". عندما دخل أحد رقبائه فى مناقشة معه أثناء الخمسينيات حول فيلم فرنسى تضمن مشهدا عاريا فى غرفة النوم، قال سير سيدنى: "افترض أننا سوف نجيزه، لكن الرجال والنساء لا يذهبون إلى الفراش بدون ملابس".

اختار هاريس سكرتيره للمجلس. لقد حل آرثر واتكنز Arthur Watkins على المجلس البريطانى لرقباء السينما من قسم الأطفال بوزارة الداخلية أيضا، لكنه اختلف عن الراحل ولكنسون فى أنه كان مهتما بالسينما كمنظومة شاملة، ليس من منظور القضايا الخلافية فقط، وإنما من منظور الدراما أيضا. كتب آرثر ستة نصوص للمسرح، ولاقى بعضها نجاحا كبيرا، وراح يزور مواقع تصوير الأفلام ليتحدث مع المنتجين والمخرجين، محاولا منحهم الإحساس بأن الأفلام لم تَعُد عرضة لمقص الرقيب الغادر التعسفى بناء على أحكام خفية صادرة من أعلى. مما لا شك فيه أن هذا الرجل الويلزى المتحمس لم يرغب فى تحرير الرقابة. لكنه أراد للسينما أن تعكس إلى حد ما تغيرات ما بعد الحرب فى بريطانيا، وهى ارتفاع نسبة الجريمة وإعادة اكتشاف الجنس. لكنه سرعان ما اكتشف أن هذه الرؤية للسينما التى ماثلت رؤية الكاتب

الفرنسي ستاندال كمرآة للمجتمع، لقيت معارضة ومقارنة من أسلافه الذين شغلوا وظيفته داخل المجلس.

استبدل بروك ولكنسون فى عام ١٩٤٦ الكولونيل حنا المشرف على رقابة السيناريوهات، بالبكباشي فليتوود- ويلسون، كما خلفت مادج كيتشنر فى وقت مبكر من العام نفسه مس شورت كمساعدة للرقيب المسئول عن السيناريوهات. لم يبد أحد منهما تعاطفا كبيرا لتطبيق تيار التسامح الجديد على الأفلام البريطانية، التى ركزت اهتمامها على القضايا الاجتماعية مباشرة، أو مع السينما التى وصفها الناقد السينمائى البريطانى ديلز باول فى كلماته المعاصرة، بأنها "تنمو بقوة وعلى نحو طبيعى فى تربتها، تستمد ازدهارها من حياة الناس وقلوب الناس الذين ينتجونها".

لم تؤمن مس كتشنر بضرورة تنقية السيناريوهات أو باتجاهها إلى ذلك. لا بد أن يُشذبوا، لهذا زودت تقاريرها بفقرات مشطوبة صحية لحفظ الكرامة، التى صدّقت عليها مس شورت من كل قلبها. وأعلنت قائمة الممنوعات التى تضمنت كلمات سوقية، مع عدم السماح ولو بظهور دفايات الفراش الكهربائية. لقد تفوق هاجسها المتعلق بكرامة الملك على أمجاد من سبقتها: فيما يخص تعليق صدر من المؤلف التشيكى ميلان كونديرا على أحداث كوميديا السلوك "لا يوجد طيور عندليب / No Nightin-gales" ١٩٤٦، نجدها تذكّر السيناريست أن "الملكة مارى مازالت على قيد الحياة ولا يجب إظهارها على الشاشة، لكننى أرى إمكانية اتجاه المخرجين لتصوير قبعة الملكة التى ليس لها مثيل، فلو تمثلت الملكة فى صورة قبعة، كل شيء سيصبح على ما يرام".

علاوة على ذلك أنه فى عهد وضع فيه حزب العمال عشرين بالمائة من الاقتصاد فى يد الشعب وما تبعه من انقلاب الامتيازات الاجتماعية، ساهم الكولونيل فليتوود- ويلسون فى تذمر ونفور كيتشنر من خيانة الملكة والملكية، وقدم مثالا صارخا على تدهور الطبقة العليا. وأعلن رئيس رقباء السيناريو تحذيراته وقال: "لا بد من توخى الحذر لعدم إظهار العلاقات الغرامية للشاعر الإنجليزى لورد بايرون فى وضع غير

أخلاقى أو مبتذل بأى شكل من الأشكال" فى فيلم "لورد بايرون الشرير / The Bad Lord Byron" ١٩٤٨ إخراج البريطانى ديفيد ماكدونالد David Macdonald. وممنوع أيضا ارتكاب خطأ الاستشهاد بالشاعر نفسه، لابد أن نترك قدرا أكبر من السمعة الطيبة والاحترام وراء اسمه مثلما كان من قبل.

قلد فليتوود أفعال مساعدته وراح يشبع الفيلم البريطانى العسكرى الكوميدى "ثوب اختيارى / Dress Optional" تقطيعا وحذفا غريبا للكلمات الفجة.

على النقيض من وجهة نظر رئيسها شعرت كيتشنر أنها موهوبة بما يكفى فى عملية الكتابة الدرامية. مما أهلها لإقحام اقتراحات إضافية على السيناريوهات مثلما تفعل مع الفقرات المحذوفة. بعد إسداء نصيحتها لمخرج فيلم العصابات "تحية المهربين / Smugglers Ahoy" ١٩٤٦ بضرورة تخفيف العنف من مشاهد السرقات المتعددة، راحت تسأله: "هل يمكن حذف عنصر الجريمة تماما وتحويل الفيلم إلى قصة مغامرات للأطفال؟" ثم سارت فى طريق خالف الطريق الذى سلكته مس شورت؛ فهى لم تكتشف فحشا جنسيا لا وجود له، بل إنها أضفت بعض الإثارة والاهتمام على عملها على الأقل. وتغاضت عن حقيقة تقديم "نسيج لفتاة إغريقية ذهبية نصف عارية" فى فيلم الإثارة البريطانى الغريب "ممر المرايا / Corridor of Mirrors" ١٩٤٦ إخراج البريطانى تيرنس يانج Terence Young، فى حين أنها أشارت إلى المخرج أنه "مستحيل طلاء أجساد البشر فى كل مكان بدون قتلهم. لقد حاول ليوناردو دا فنشى ذلك فى "احتفال ولكن الصبى فارق الحياة". من سوء الحظ أن معلومات كتشنر الشاملة المنتقاة عن تاريخ الفن، لم يجارِها إقبال مساوٍ على تاريخ السينما ودور مجلس الرقابة فيه.

يرسم الفيلم البريطانى "الشهرة هى السبب/ Fame is The Spur" ١٩٤٦ إخراج روى بولتنج Roy Boulting، والمأخوذ بتصرف كبير من سيرة السياسى البريطانى رامزى ماكدونالد، طريق صعود الشاب الاشتراكى القادم من طبقة العمال (الممثل البريطانى مايكل ردجريف Michael Redgrave) حتى يتقلد مكانة كبيرة، بما له من

مبادئ سياسية متفتحة تستجيب للتساؤلات والحلول الوسط. لم تواجه مادج أى مشكلة مع أساس حبكة سيناريو الأخوين بولتنج Boulting Brothers. لكنها سألت عن سبب تضمين المعركة الدائرة بين عمال الصناعة وخيّالة الشرطة. وقالت: "هذه اللقطات توحى بإجراءات متطرفة من العنف". ربما تقبل آرثر واتكنز Arthur Watkins وجموع الجماهير تلك الملحوظة، فى وقت تسرب فيه عنف العصابات إلى صفحات الجرائد؛ ثم أضافت هذا التعليق المستتر الموحى: "هذه اللقطات تعيد إلى الأذهان بكل قوة المونتاج الشهير لعدد كبير من اللقطات فى الأفلام الروسية، "بوتيمكين / Potemkin" و"أوديسا / Odessa"، والتى بترها مجلس الرقباء تماما".

هنا قام شخص مجهول بالمجلس برسم خط بالقلم الرصاص بين حروف كلمة "مونتاج" المكتوبة خطأ وقام بتصليحها إملائيا، إذ يبدو أنه المصطلح التى كانت تفتش عنه مس كتشنر. لكن بعيدا عن التجديد الحاسم الذى أحدثه المخرج أيزنشتاين فى تكنيك المونتاج، فالحقيقة أن مشاهد "سلالم أوديسا " هى الجزء الأشهر من فيلم، كما أن الفيلم لم يتعرض لبعض الحذف وإنما للمنع الكامل، وكان المجلس مازال يمنع عرضه حتى لحظة نطق السيدة بهذا التعليق. والرجل الذى كافح بكل قوة لوقف منع هذا الفيلم داخل بريطانيا هو المخرج البريطانى الشيوعى إيفور مونتاجو.

لا شك أن مس كتشنر كانت على جهل تام بتاريخ مجلس الرقباء، لكن الأهم من ذلك أنها لم تكن على وعى بالحالة الراهنة. إن الفارق الأساسى بين آلية الرقابة على السينما قبل الحرب وبعدها، هو أن حكومة عام ١٩٤٦ لم ترغب فى التورط داخل قرارات المجلس البريطانى لرقباء السينما الخاصة بالأفلام المتعمقة فى العلاقات داخل المجتمع الصناعى فى بريطانيا، ومع وجود هذه المعلومة فى الخلفية فمن المؤكد أن الأخوين بولتنج تجاهلا نصيحة الرقيبة، وصورا مشهد الشغب ولم يبديا دهشة كبيرة عندما مر الفيلم من تحت مقص الرقيب كاملا بدون حذف بعد عام كامل فى شهر أغسطس من عام ١٩٤٧.

ومع ذلك فالفارق بين ما اعترضت عليه رقيبة السيناريو بالمجلس وبين تمرير المجلس ذاته للفيلم كاملا، هذا الفارق لم يتعلق بإمكانية طرح الأفلام للصراعات الطبقية فقط، وإنما بظهور تصنيف جديد فى السينما البريطانية يسمى "أفلام تاجر السوق السوداء/ spiv films". وهو مصطلح دالٌ على الأفلام التى ناقشت قضايا المجرمين الصغار المتأنقين الذين تعاملوا مع البضائع المسروقة أو بضائع السوق السوداء، لتتساءل عن مدى الثقة التى يجب وضعها فى رجل يعرض البضائع بأسعار قابلة للفصال. وعادة مايكتشف الشارى أنه اشترى شيئا مختلفا عن البضاعة المعروضة، كما أن البائع لم يحصل عليها بأسلوب قانونى. وقد أدى ارتباك التواصل داخل المجلس مع أحد أفلام العصابات البريطانية المندرجة تحت هذا التصنيف إلى تعرُّض المجلس لأسوأ أزماته المدمرة على الإطلاق فى نهاية الأربعينيات.

قبل الحرب ارتضى المجلس وجود كمية محددة من العنف المبثوثة داخل أفلام العصابات الأمريكية؛ لأنه كان يحدث فى بيئة أجنبية غريبة. بينما بقيت أفلام الجريمة البريطانية على الجانب الآخر مقيدة داخل حدود صارمة حتى تفلت من مقص الرقيب. لقد كان ممنوعا منعا باتا الإشارة إلى المخدرات وممارسة البغاء، وكذا أى مشهد داخل السجن البريطانى أو التعرض للقوانين المطبقة فعليا فى البلاد. لهذا قُدمت أفلام الجريمة فى إطار كوميدى هزيل، مثل فيلم "الاستغناء عن شرطى / Spare a Copper" ١٩٤١ بطولة الممثل البريطانى جورج فورمبى George Formby. لكن مع توسع انتشار السوق السوداء استجابة لمواصلة سياسة الترشيد بعد الحرب، دخلت العصابات الكبرى فى حروب طاحنة لإحكام قبضتها على المناطق المربحة، وأصبح تاجر السوق السوداء spiv مشهدا مألوفا فى الشوارع البريطانية باعتباره الوسيط ما بين العصابات والشعب.

اعترف المجلس بوجود هؤلاء الانتهازيين متحجرى القلوب تحت ضوابط تلمح ولا تصرح، بمنحه شهادات عرض فعلية فى عام ١٩٤٧ لهذا النوع من الأفلام، وهو ما

انطبق على الفيلم البريطانى "إنها تمطر دائما يوم الأحد / It Always Rains on Sun-day" ١٩٤٧ إخراج البريطانى روبرت هامر Robert Hamer والفيلم البريطانى "فتاة الوقت الجميل / Good Time Girl" ١٩٤٨ إخراج البريطانى ديفيد ماكدونالد David MacDonald، الذى استلهم بناءه من جريمة قتل حقيقية شهيرة هزت أرجاء بريطانيا فى عام ١٩٤٤، بسبب مغامرة عنيفة للمراهقة الويلزية بيتى جونز Betty Jones وحبيبها الأمريكى كارل هالتن Karl Hulten الهارب من الخدمة العسكرية. فيما بعد ستصبح هذه الجريمة هى الأساس الدرامى المأخوذ عنه الفيلم البريطانى "شيكاغو جو وفتاة الاستعراض / Chicago Joe and the Showgirl" ١٩٨٩ إخراج البريطانى برنارد روز Bernard Rose بطولة الممثلة البريطانية إميلى لويد Emily Lloyd والممثل الأمريكى كيفر سوذرلاند Kiefer Sutherland. وبعد ثلاثة أيام من إصدار شهادة التصريح بفيلم ماكدونالد، تجاهل المجلس نصيحة قسمه المختص بالسيناريو، ومرر أشهر مثال لهذا التصنيف وهو الفيلم البريطانى "صخرة برايتون/ Brighton Rock" ١٩٤٧ إخراج جون بولتنج John Boulting.

استلهم الروائى الإنجليزى جراهام جرين Graham Greene أحداث روايته المأخوذ منها الفيلم وتحمل الاسم نفسه من "معركة لويز Battle of Lewes" التى جرت وقائعها فى عام ١٩٣٧ ببلدة ليز Lewes بين عصابة المجرم البريطانى داربى سابينى Darby Sabini ملك العالم السفلى فى لندن منذ بدايات القرن العشرين وعصابة ألف وايت كنج Alf White King، وتسببت هذه الحرب فى لفت أنظار الشعب البريطانى للجريمة المنظمة لأول مرة. وطبقا لرؤية مادج كتشنر Madge Kitchener اعتمد اقتباس الرواية فى الفيلم على حقائق جرت بالفعل فى دنيا العصابات بشكل مكثف جدا. وكتبت فى تقريرها: "إنها قصة حقيرة ومتوحشة أحيانا عن انتقام رجل عصابات من نظيره الذى يشبهه". ومن بين المشاهد والتفاصيل المتنوعة التى تعاملت مادج معها كحالات استثنائية، كانت "عادة بطل الفيلم بينكى براون Pinkie Brown فى حمل زجاجة

حامض الكبريتيك" و"تثبيت شفرات الموس بين أصابعه"، والتعليق المقتضب الذى أطلقه زعيم العصابة المراهق الصغير ذى السبعة عشر عاما على الجنس عندما قال: "لقد اعتدتُ على مشاهدته... إنه لا يزعجنى"، هذا بالإضافة إلى التفاصيل المتوحشة المصاحبة لموت البطل. وأخيرا استدعت كتشنر الأيام الخوالى من سراديب المجلس القديم، وقالت عن قذف بلدة برايتون مسرح أحداث الفيلم: "إن مجلس بلدة برايتون لن يُعجب إعجابا عظيما بوقوع هذه القصة التعيسة الشريرة فى منتجع الإجازات الذى يشتهر به".

انشغل الأخوان بولتنج فى العام السابق بكل ما جرى لفيلمهما "الشهرة هى السبب/ Fame is The Spur"، ثم انطلقا من بعده على أى حال لتصوير الفيلم الأزمة فى برايتون، وكان من الواضح أنهما لن يضطرا للبحث بصعوبة عن وجوه شخصيات كريهة تناسب مشاهد العصابات. لقد أعادا كل ما شطبته كتشنر، بما فيها لقطة مقتل البطل بينكى بطلق نارى، والذى لعب دوره الممثل البريطانى الشاب ريتشارد أتنبورو Richard Attenborough، ليتكرر مرور فيلمهما صحيحا كما هو بدون حذف بناء على قرار المجلس الفعلى، بعد كل ما تعرض له من رقابة مشددة فى مرحلة السيناريو.

فى أواخر عام ١٩٤٧ وضع استقبال الصحافة للفيلم المجلس البريطانى لرقباء السينما فى حالة إجبارية من الحذر للدفاع عن النفس. فقد كان أمرا مدهشا أن يتعرَّض الفيلم للاستبعاد من الاستقبال الإيجابى والتفوق، ووصفوه أنه "أكثر النماذج حزنا لأفلام العصابات البريطانية" و"مضلل ورخيص وجنسى بذىء". أما على مستوى استقبال الجمهور فقد حقق الفيلم نجاحا شعبيا، فى وقت سيطرت فيه أفلام تاجر السوق السوداء على شباك التذاكر. أما النقاد فلم يتقبلوا هذا التصنيف غير الناضج من الأفلام. اشتكى الناقد السينمائى البريطانى ديلس باول Dilys Powell فى الجريدة البريطانية صنداى تايمز Sunday Times، من "مذاق الدم الذى بدأت أجده متوغلا بشكل كامل داخل السينما المعاصرة". كما اتُّهم أحد مخرجى أفلام تاجر السوق

السوداء بأنه "يجذب القاذورات على السطح ليلطخ بها شاشة السينما بينما نحن نراقبه عن كثب".

فى هذا الجو المحموم تخطى فيلم عصابات بريطانى الحواجز محملا بطموحات عظيمة. تم اقتباس هذا الفيلم من الرواية المثيرة "لا يوجد أوركيديا من أجل مس بلانديش / No Orchids for Miss Blandish" الصادرة عام ١٩٣٩ للمؤلف البريطانى جيمس هادلى تشيز James Hadley Chase، المشهور بكتابة قصص جريمة عنيفة وتدور أحداثها فى أمريكا America. وسوف يصبح هذا الفيلم الذى يحمل اسم الرواية وأنتج فى عام ١٩٤٨ أول عمل عن تجار السوق السوداء تكلّف ميزانية ضخمة، وله قيمة إنتاجية عالية. وكل أبطاله من الممثلين الأمريكيين. ثم تكشف فيما بعد أن كل هذا هراء؛ لأن ميزانيته متواضعة. وهو فيلم ضعيف يسهل طرده من الذاكرة، وأن الاستثناء الوحيد بين كل أبطاله من الممثلين الإنجليز هو الممثل الأمريكى جاك لا رو Jack La Rue نجم الأفلام بى "B" ذات الميزانية المحدودة. هذا التقليد الرث لفيلم أمريكى قاتم، أدار عقارب الساعة داخل الرقابة البريطانية على الأفلام لترتد عشر سنوات إلى الوراء.

لقد سبق ورفض الكولونيل حنا سيناريو فيلم "لا يوجد أوركيديا من أجل مس بلانديش / No Orchids for Miss Blandish" فى عام ١٩٤٤ لأنه "غير ملائم". ثم أعيد تقديم السيناريو إلى مجلس الرقباء مرة أخرى بعد ثلاثة أشهر. ومع المراجعات العنيفة التى أُجريت للسيناريو، استمر عدم إعجاب الكولونيل به. "مازالت تبدو قصة عن الجريمة الدنيئة والعنف، فى ظل قصة حب مستحيلة تدور أحداثها فى الخلفية".

وُضع ملف السيناريو فى الأدراج لمدة ثلاث سنوات، حتى وافق فريق الرقباء الجديد المكلف بفحص إبداع المؤلف على نسخة جديدة من السيناريو فى مارس عام ١٩٤٧ مكتفين ببعض القطعات الصغيرة القليلة. لم يتسبب هذا الأمر فى إثارة الدهشة على أية حال. طالما أن العنصر الوحيد الباقى من رواية تشيز Chase هو أسماء

الشخصيات والعنوان. فى الكتاب تم اختطاف مس بلانديش Miss Blandish، لتُعامل معاملة عنيفة وتُغتصب وتتدهور حالتها حتى تصبح مختلة نفسيا لمدة ثلاثة أشهر، على يد السيكوباتى المضطرب العقل الشبق سليم جريسوم Slim Grissom. أما فى الفيلم السينمائى فيتجه سليم إلى ملاطفة مس بلانديش، ثم ينقذها من الأغراض الدنيئة التى تضمرها لها عصابته. عندما يغير رأيه بخصوص فرض فدية لها ويموت بطلق نارى تاركا وراءه مس بلانديش لتنتحر، بدلا من استسلامها مرة أخرى لملل حياة الطبقة العليا.

استنادا إلى أسباب ظلت غامضة أمام الأجيال اللاحقة، قسا النقاد بشدة على هذا الخليط السينمائى بعد افتتاح الفيلم فى العام التالى وكأنهم مجموعة من الذئاب. لقد احتوى الفيلم "جميع أخلاقيات الأزقة المشردة وعذوبة البالوعات". إن الفيلم "قطعة من قاذورات الحيوانات المقززة"، "فضيحة هائلة لصناعة السينما البريطانية". وطبقا لنشرة السينما الشهرية فإن الفيلم "أسوأ عرض مزعج للنفس مكوّن من التوحش والضلال والجنس والسادية منذ نشأة السينما". بينما استدارت هذه العبارة الرصينة لتوجه سهامها ناحية الرقيب: "إنه سهو خارق للمعتاد فى حق رقباء المجلس البريطانى لرقباء السينما، حتى يمرروا هذه البشاعة لتُعرض على الجمهور..". وأخيرا غمد الناقد السينمائى ديلس بويل Dilys Powell السكين فى أعمق أوصال الجرح، عندما أرسل خطابا إلى مجلس الرقباء نشره فى جريدة صنداى تايمز، وأكد أن الفيلم استحق بوضوح ما لا يقل عن تقليده تصنيفا جديدا مبتكرا من تصنيفات الرقابة. إنه يجب أن يحصل على شهادة "دى / D" وهو الحرف الأول من كلمة "اشمئزاز Disgusting".

فى غضون أيام أكدت استجابة السياسيين بالاهتمام والقلق الضاغط بشأن جريمة العنف أن الفيلم "يمكنه تضليل عقول الشعب البريطانى". حتى إن عضو البرلمان المتوهج توم درايبرج Tom Driberg المنتمى إلى حزب العمال، طلب تحديد موعد مع اللجنة الملكية للتحقيق فى أساليب المجلس البريطانى لرقباء السينما. بعد

يومين وبالتحديد فى الثالث والعشرين من أبريل فى تحدٍّ نادر الحدوث، أصدر مجلس مقاطعة لندن المهيمن على مجلس الرقابة تعليمات إلى سانت جون كلوز St John Clowes مخرج الفيلم، أن أمامه فرصة حتى يوم الاثنين القادم ليحذف من الفيلم حسب رؤية أعضائه، أو عليه أن يتحمل منع عرض الفيلم من جذوره. (فى مساء هذا اليوم نفسه استسلم المخرج تحت وطأة رغبات المجلس الرسمى الميال إلى النقد). بعدها طالبت مجالس محلية أخرى بإجراء حذف آخر من الفيلم حسب وجهة نظرهم، وعلى حين قبل البعض قرار مجلس الرقباء أو حتى قام بالتعديل عليه، ارتأت الكثير من لجان المشاهدة بالمجالس المحلية منع الفيلم تماما.

لم يحدث مثل هذا الانقسام بين مجلس الرقباء والمجالس المحلية حتى عشرينيات القرن، وقد بذل المجلس محاولات قدر طاقته لإصلاح ما فسد. وادعوا "أنهم لا يعرفون لماذا كل هذه الإثارة المحيطة بالفيلم. لقد تحمل العمل مراجعات قوية تحت عين الرقابة... ونحن لم نره إلا فيلم عصابات عاديا، وليس أكثر توحشا من غيره من أفلام كثيرة قدمتها هوليوود". لكن بعد أسبوع من عرض الفيلم فى لندن فى الخامس عشر من أبريل عام ١٩٤٨، كان مجلس الرقباء قد استسلم للهزيمة المسبوقة باعتذار موجه من رئيسه سير سيدنى هاريس إلى وزير الداخلية بسبب "إخفاقه فى حماية الشعب".

غرق هاريس وسكرتيره الجديد آرثر واتكنز حتى أذنيهما تقريبا فى أعماق مجلس الرقباء. أراد واتكنز بالتحديد تحديث نظام الرقابة حتى يمكن تمرير "الأفلام المخصصة للبالغين بكل وضوح بدلا من منحها شهادة رفض". لكن أى آمال متعلقة بتغيير التصنيف "إيه / A" بصفته أول حرف من كلمة بالغين Adults بالإنجليزية -والذى كان مازال متاحا لمن هم أقل من ستة عشر عاما بشرط اصطحاب البالغين معهم- تحطمت على أقدام كارثة فيلم "لا يوجد أوركيديا من أجل مس بلانديش" خلال العامين أو الثلاثة القادمين ودفعت أفلام الجنس الجديدة القادمة من بلاد أجنبية ثمن تشدد الرقابة فى هذا الأمر.

رفض المجلس فيلم "المعجزة" الذى أخرجه الإيطالى روبرتو روسيلليني، وكتب له السيناريو مساعده الشاب الإيطالى فديريكو فيلليني، حيث قدم حكاية رمزية عن مولد السيدة العذراء للسيد المسيح. مُنح الفيلم شهادة رفض عام ١٩٤٩ بسبب عدم الاحترام التام للمقدسات، خاصة مشهد تجسيد الممثلة الإيطالية آنا مانيانى آلام المخاض المكثفة أثناء ولادة السيد المسيح. ولاقى الفيلم الفرنسى "راقب أميليى / Oc-cupe-toi d'Amelie" إخراج الفرنسى كلود أوتان-لارا Claude Autant Lara مصير الرفض ذاته من المجلس فى ذلك العام بسبب غزارة الجنس داخله، حتى إن أحد المتقدمين لطلب الزواج بأميلى كان ينتظرها بدون سروال "لاختصار الوقت". كما أفلتت فرصة مشاهدة جمهور السينما البريطانى للفيلم الفرنسى "مانون / Manon" ١٩٤٨ إخراج الفرنسى هنرى-جورج كلوزو Henri-Georges Clouzot، الذى يُعد معالجة عصرية للرواية الوعظية التعليمية "مانون ليسكوت / Manon Lescaut" الصادرة فى القرن الثامن عشر وبالتحديد فى عام ١٧٣١ لمؤلفها أب بريفوست Abbe Prevost، وسبب منع الفيلم هو ولع البطل الشديد بجثمان البطلة فى النهاية.

على الجانب الآخر وفى مرحلة وقعت فيها رقاب نصف الأفلام المقدمة تقريبا إلى مجلس الرقباء تحت مقص الرقيب، ربما يظهر سؤال عن مدى استحقاق التضحية حتى ينال الفيلم شهادة "إيه / A". من ناحية التأثير سنجد أن أى فيلم لم يسمح بحضور الأطفال ضمن المتفرجين عرضة للتعديل والتغيير تحت مقص الرقيب. لقد فقد البطل الشاب فى فيلم "الصغار والملاعين / Los Olvidados" ١٩٥٠ إخراج الإسبانى لويس بونويل Luis Bunuel دافعه للانتقام فى مشهد محورى بالغ الأهمية؛ حيث تعرَّض أحد أطفال الشوارع إلى ضرب أفضى إلى الموت بصخرة. كما قصقص الرقيب من الفيلم الفرنسى "الشيطان يعيش بيننا / Le Diable au Corps" ١٩٤٧ إخراج الفرنسى كلود أوتان-لارا Claude Autant Lara ما يزيد عن عشر دقائق فى نسخة العرض البريطانية، وهو الفيلم الذى قدم قصة حب تراجيدية وبعث نجاحه الدولى صناعة

السينما الفرنسية من مرقدها فى عام ١٩٤٦. ثم لاقى فيلم "أرز مر / Bitter Rice" ١٩٤٨ إخراج الإيطالى جوسيبى دى سانتوس Giuseppe De Santis درجة إجحاف أكبر فى الحذف، بما فيه المشهد المستعار من بوستر الفيلم الشهير للممثلة الإيطالية سيلفانا مانجانو Silvana Mangano فى حقل الأرز، وهى ترفع جونلتها كاشفة عن فخذيها أعلى جواربها السوداء، وطبقا لتعليق أحد نقاد السينما المُحبطين بأنه "مشهد يستحق الاستبعاد المطلق". وأخفى مقص الرقيب حالة إدمان الكحول الجنونية للممثل الأمريكى راى ميلاند Ray Milland داخل مجموعتين أساسيتين من المشاهد المتتابعة فى الفيلم الأمريكى "إجازة نهاية الأسبوع المفقودة / The Lost Weekend" ١٩٤٥ إخراج بيلى وايلدر Billy Wilder. ثم مرت أربع سنوات وعاد المخرج ذاته ليتجرع مرارة الكأس نفسه فى عام ١٩٥٠، بعد الحذف الصارم لعبارة تكشف سر العلاقة الغرامية القديمة بين نورما ديزموند Norma Desmond (الممثلة الأمريكية جلوريا سوانسون Gloria Swanson) وكبير الخدم لديها (الممثل النمساوى إريك فون ستروهايم Eric von Stroheim) من فيلمه الأمريكى "شارع صن سيت / Sunset Boulevard" ١٩٥٠ الذى كانت تحيته عذبة محتشدة بالمرارة لهوليوود.

بحلول عام ١٩٥٠ اعترف واتكنز Watkins نفسه بأن الموقف خرج من يده. وقال فى تقريره: "ذهبت لحضور أفتتاح الفيلم الفرنسى "منتهى العاطفة / Passionelle" ١٩٤٩، ووجدت أن بعض البتر الذى قام به مجلسى عبثى للغاية، حتى إننى أعدت اللحظات المحذوفة فى الصباح التالى".

الأمر المثير للسخرية أن مناهضى المجلس فى الحكومة المحلية هم الذين حلوا المعضلة لواتكنز. استجابة للضغوط المفروضة من المجالس المحلية، شكلت الحكومة لجنة فى شهر ديسمبر عام ١٩٤٩ لتحقق فى نظام الرقابة، وفى العام التالى أوصت اللجنة التى ترأَّسها البروفيسور الأسترالى كى. سى. وير K. C. Wheare الأستاذ بجامعة أوكسفورد بأنه: "لا بد أن يتضمن تقييم "إتش / H" الحالى الموجه لأفلام الرعب

فئة واحدة فقط من الأفلام ويجب استبعاد الأطفال منها.. يمكن أن نطلق عليها فئة أفلام "إكس / X". (الأفلام الممنوع مشاهدتها تماما لمن هم أقل من ستة عشر عاما).

بمجرد تبنى المجلس شهادة "إكس / X" فى يناير عام ١٩٥١، افترض النقاد أن الأفلام التى ستنضم إلى هذه الفئة لن تقع تحت مقص الرقيب. وسرعان ما تكشفت الرؤية الصحيحة أمامهم. لقد منع المجلس عرض عدد أقل من الأفلام، وأصبحت الفرصة مواتية أمام الجمهور البريطانى ليشاهد أفلام العصر الذهبى العالمية تحت حماية هذه الفئة الجديدة. وانفتحوا على أفلام المخرج الإيطالى فيللينى والمخرج السويدى برجمان والمخرج اليابانى كوروساوا والمخرج اليابانى ميزوجوتشى والمخرج الإيطالى روسيللينى والمخرج الفرنسى رينوار والكثيرين غيرهم. ومن أجل اعتصار كل فيلم داخل التصنيف الجديد، أصبح نظام المحذوفات أطول وأكثر شمولا وحتى أكثر تغريبا، مقارنة بأى وقت مضى فى تاريخ المجلس البريطانى لرقباء السينما. على سبيل المثال نجد أن فيلم "صراعات الخوف / The Wages of Fear" ١٩٥٣ إخراج الفرنسى هنرى-جورج كلوزو Henri-Georges Clouzot، والذى لعب فيه الممثل الفرنسى إيف مونتان Yves Montand شخصية تنقل حمولة شاحنة من المادة المفرقعة النيتروجليسرين لمسافة ستمائة ميل فوق منطقة الأخدود، فقد الكثير من توتره بسبب حذف سبع عشرة دقيقة من هذا المشهد. وعلى النقيض حُذفت لقطات قليلة كشفت فيها الممثلة السويدية إيفا دالبيك عن ثديها الأيسر بالكامل فى فيلم برجمان "ابتسامات ليلة صيف / Smiles of a Summer Night" ١٩٥٥. وعندما واجهت الصحافة المخرج السويدى بطلبات الرقابة، قال لصحيفة ذا تايمز The Times إنه لم يكن يدرى أبدا حدوث هذا الأمر إلى هذا الحد الواضح. كان لزاما عليه تقديم وتأخير الفيلم حتى يعثر على هذا المشهد الذى أغضب الرقابة. وقال المخرج إنه استنفذ بعض الوقت وأخيرا

عثر على ضالته. الحقيقة أن هذا الكشف الجسدى أخذ أقل من ثانية على الشاشة، لكن مجلس الرقباء اصطاده ببراعة.

لم يكن مألوفا بالنسبة لفيلم سينمائى فى هذا الوقت أن يفقد ثلث زمنه، لكن تسبب الإفراط فى الحذف فى دفع الأمور إلى مرحلة أسوأ. ففى فيلم المخرج الأمريكى ألكسندر ماكندريك "الرائحة الحلوة للنجاح / The Sweet Smell of Success" ١٩٥٧، طلب الممثل الأمريكى تونى كيرتس من صديقته ممارسة الجنس مع رجل ممكن أن يساعده فى مهنته. فى البداية احتجت السيدة على هذا الطلب قبل أن تعود وتوافق عليه، لكن مجلس الرقباء أمر بحذف جدالها فى هذا الأمر. بناء على ذلك ظهرت السيدة بشكل لاأخلاقى وأحمق أيضا. ويمكن أن يتلقى المتفرجون الرسالة الخطأ مرة ثانية، بسبب اتجاه مجلس الرقباء إلى إخضاع عناوين الأفلام للرقابة مثلها مثل الأفلام تماما. بعد قهر فيلم الميلودراما التاريخية الأرستقراطية "أحاسيس / Senso" ١٩٥٤ إخراج الإيطالى فسكونتى Visconti وفرمه رقابيا ليتحول إلى شرائط مهلهلة، رفض المجلس الموافقة على اسم الفيلم الأصلى أو على الاسم البديل "شهوانية / Sensuality" الذى اقترحه المخرج. وأصر المجلس على اختياره هو، ليمنح الفيلم عنوان "الدوقة المستهترة / The Wanton Duchess".

راح تراكم السيلولويد المبتور يتصاعد على أرض المجلس البريطانى لرقباء السينما فى الخمسينيات. توالت سنوات العقد وتغيرت معها فئة الأفلام التى خضعت للرقابة. تولد هذا التغيير نتيجة تزايد اهتمام الشعب بالفيلم، الذى شجعه إنشاء الدار الوطنية للعروض السينمائية National Film Theatre فى عام ١٩٥١، بإلحاح من نقاد السينما مثل ديلس بويل Dilys Powell وديريك هيل Derek Hill بجريدة التريبيون Trib-une. جمع تقرير أصدرته مجلة سايت آند ساوند Sight and Sound الممثلة لمعهد الفيلم البريطانى عام ١٩٥٦ خاص بشهادة "إكس X" مجموعة المناقشات الدائرة من أجل

الإصلاح: "إن تأثير منظومة العنف على فرد من الجمهور فى فيلم "الصغار والملاعين / Los Olvidados" ١٩٥٠ على سبيل المثال، يختلف تماما عن معارك الضرب الهمجى المألوف القاسى فى أفلام الإثارة الأمريكية". لو تحقق هذا الرأى سيصبح وثيق الصلة بمعتقدات واتكنز. وجهة نظر سكرتير المجلس أن "الرقيب الحقيقى" يجب أن "يحاكم كل فيلم بما يستحق. ويعطى هذا العامل الرئيسى حقه التام فى رقابة الأفلام، هذا العامل هو مغزى المخرج.

هكذا انتقل المجلس من مرحلة الدوافع السياسية قبل الحرب، إلى الاعتماد على الأساس الفنى فى رقابة أفلام الكبار، ومازال هذا الشرط الجمالى هو عماد فحص الرقابة لأفلام البالغين ومنحها شهادة "١٨"، لتحظر المشاهدة على من هم أقل من ثمانية عشر عاما حتى الآن. نعود إلى الخمسينيات عندما خلق إيمان واتكنز الذى سبق عصره بنظرية المؤلف منفذا لبعض النتائج المتتابعة، مثلما حدث فى إجراء تخفيض مكتبه المسالم لمشاهد الاغتصاب فى فيلم "راشومون / Rashomon" ١٩٥١ إخراج كوروساوا. وتجلى مثال آخر فى التعامل مع مشاهد مواصلة ممارسة الجنس فى فيلم "الدائرة / La Ronde" ١٩٥٠ إخراج الألمانى ماكس أوفولوس Max Ophulus، والتى وصفها السكرتير أنها "بارعة وساحرة". (كان الحال فى أمريكا على النقيض بعدما حوكم الفيلم بتهمة الفحش، وعندها سأل المدعى "هل تدرك أن هذا الفيلم سيراه حشد كبير من الناس فى دور العرض المظلمة؟")

إن هدف ومغزى المخرج أمر صعب تقييده فى معيار واحد بالطبع. ربما لقيت الأفلام اليابانية ترحيبا فى بريطانيا بدافع استكشاف العالم الغامض، أو ربما تُستقبل الأفلام الفرنسية الجنسية الكوميدية بالتلويح تحيزا إلى أمة استفاضت فى الحسية، بينما تُقابل صورة العنف الموجه ضد السلطات بعدم ترحاب جماعى من الناقد والرقيب معا. رأى معظم المهتمين البريطانيين بالسينما أن العنف الموجه ضد السلطة أصبح

جزءا من دافع الشخصية الدرامية، ولهذا فإنه خالٍ من القيمة الفنية وليس ضروريا. بينما أضاف الرقيب أن هذا العنف شكّل تهديدا مباشرا لشرعية وجود الرقيب ذاته. ربما يحدد أكثر شرائح المجتمع تقلبا بكل أعضائها من غير المتعلمين -ممن عرفوا أو أرادوا معرفة مكانتهم فى منظومة طبقات المجتمع- هويتهم باستخدام العنف، ومن ثَمَّ يقوضون أو يهاجمون المؤسسات التقليدية التى من المفترض أن تحميها الرقابة.

فكر المجلس البريطانى لرقباء السينما أن السبب فى حدوث هذا التأثير أعلن عن نفسه، مع وصول الفيلم الأمريكى "البرى / The Wild One" إخراج لازلو بينيديك Laslo Benedek إلى بريطانيا فى بدايات عام ١٩٥٤. صوّر الفيلم الظهور المفاجئ لمجموعتين من راكبى الدراجات البخارية فى بلدة صغيرة بكاليفورنيا، يقود جونى (الممثل الأمريكى مارلون براندو) المجموعة الأولى، بينما يقود شينو (الممثل الأمريكى لى مارفن) المجموعة الثانية. يبدأ الفريقان فى إلقاء الرعب فى قلوب سكان البلدة - وتسأله فتاة من البلدة ببراءة "ما الذى تتمرد عليه يا جونى ؟". فيجيبها هو: "ماذا تملكين أنتِ؟". ثم ينطلقون بدراجاتهم البخارية تهذى فى الشوارع بتوحش يخيف الناس، بينما المأمور يعتصر يديه وهو يفكر فى تأمين مسئولياته. فى هذا الوقت يقع جونى فى حب فتاة البلدة كاثى (الممثلة الأمريكية مارى ميرفى)، التى تقنعه بإيقاف التصرفات المؤذية لمجموعته. لكن أهل البلدة يستولون على مقاليد تنفيذ القانون بين أيديهم، وعندما أُجبرت المجموعتان على الرحيل يلقى أحد الواقفين من أهل البلدة مصرعه، بسبب انزلاق دراجة بخارية ناحيته.

اتفق الأعضاء الفاحصون السبعة بالمجلس البريطانى لرقباء السينما، بما فيهم مادج كتشنر وسكرتير المستقبل جون تريفيليان على ضرورة منع فيلم الدراجات البخارية الأمريكى. وتقديرا للسينما الأمريكية "أبلغوا منتجى شركة كولومبيا عن القلق الحالى المنتشر بسبب الخط البيانى الصاعد لجرائم الأحداث الصغار، ولهذا فالمجلس

ليس مستعدا لتمرير أى فيلم يطرح هذا الموضوع، إلا إذا تم تقديم قيمة أخلاقية راسخة معادلة لتبرير عرض الفيلم على الجماهير التى تضم عددا كبيرا من الشباب وغير الناضجين، حتى لو حصل الفيلم على شهادة "إكس / X".

رفضت كولومبيا قبول القرار. وتقدم أصحابها بنهاية جديدة للفيلم (والتى فُقدت مع الأسف مع ملفات المجلس البريطانى لرقباء السينما). وطلبوا بدورهم من أعضاء المجلس أن يتولوا هم اقتراح النهاية حسب رؤيتهم. لكن بعد عرض الفيلم هناك فى بداية شهر ديسمبر أكد المجلس قراره بالرفض. وخاضت كولومبيا معركة فى المقاطعات والأقاليم، وتقدمت بطلبات لجميع قيادات المجالس المحلية، لكنها قوبلت بالرفض مرة أخرى. وأثارت هذه الحملة العداوات ضد مجلس الرقباء، وعبّر هاريس عن مشاعره الرقيقة وقدم شكرا شخصيا للناقد السينمائى البريطانى ديلز باول، على مساندته لقرار المنع الذى أصدره مجلس الرقباء.

مع ذلك لم يُسدل الستار على المعركة الدائرة فى المقاطعات والأقاليم. بناء على المعلومات التى أوردها الناقد والمؤلف البريطانى ليزلى هاليويل Leslie Halliwell فى كتالوج السينما، فحص قضاة مدينة كامبردج الفيلم وإمكانية عرضه فى ربيع عام ١٩٥٥، وبالفعل منحوه شهادة "إكس / X". ثم تبعه قرار موافقة خمس سلطات محلية أخرى (من بينها مقاطعة لاناركشاير Lanarkshire التى منحته شهادة "يو / U" أى العرض العام لجميع الأعمار)، مما أوضح أن مصدر القضية المثيرة للخلاف الشديد يمكن تقديره وتقييمه بهدوء فى الصحافة القومية. لم تُجمع جميع المقالات النقدية على إطراء الفيلم، لكن عددا كافيا منها كان كفيلا بوضع ضغوط جديدة على أكتاف مجلس الرقباء. إلا أن إلحاح الدعاية عن عنف مجموعات المراهقين التى يُطلق عليها teddy boys، (المعروفين بملابس أنيقة للغاية مستلهمة بشكل ما من ملابس أرقى الرجال فى العصر الفيكتورى، لتُضاف ملابسهم إلى أشكال تصفيفات شعرهم الغريبة)، كان كفيلا برفض مجلس الرقباء للفيلم مرتين فى يوليو وأكتوبر عام ١٩٥٥. وأصر واتكنز

على إعلان الرفض بنبرة غاضبة زائدة وقال: "إننا نرفض الفتونة والعربدة المنفلتة بلا قيود. فبدونها لن يكون هناك أى فيلم، وبها لن تصدر أى شهادة عرض للفيلم".

فى شهر ديسمبر التالى أعادت كولومبيا مونتاج الفيلم، وأضافت إليه مقدمة ومشهدا جديدا للنهاية، فوافق المجلس على مشاهدة النسخة الجديدة المعدلة، طالما اختفى إلحاح الدعاية عن إعادة تقديم الفيلم لمجلس الرقباء. لكن الفيلم لاقى مصير الرفض كالعادة، لتنطلق أطول حملات غضب فى بريطانيا تنادى برفع الحظر عن هذا الفيلم دامت حتى شهر أبريل من عام ١٩٥٩، حتى تقدم الاستوديو المنتج العنيد بمحاولة أخرى.

فى هذا الوقت أصبح جون تريفيليان **John Trevelyan** سكرتيرا للمجلس، لكن أسلوبه فى العمل لم يتغير. إنه لا يرغب فى تكرار خطأ واتكنز بتمرير فيلم مثير للجدل، والمجلس البريطانى لرقباء السينما مُعرَّض للهجوم أثناء عملية التغيير الشامل. لهذا فقد ساند قرار المنع مستخدما نبرة استرضاء الأطراف الأخرى. وأخبر كولومبيا "بذيوع شهرة مجموعات المراهقين فى لندن وفى أماكن أخرى منذ وقت قريب، وهم يمارسون فسادا أكثر من المطروح فى الفيلم. إن سلوك براندو والمجموعتين تجاه السلطة والكبار يمدهم بنموذج خطير لهؤلاء المحطمين الذين ينتهزون أى فرصة ليتخففوا من أعبائهم وقيودهم... مرة أخرى لقد اتخذنا هذا القرار رغما عنا لأننا نتصور أنه فيلم رائع. كل ما أتمناه أن يأتى زمن قريب لا نضطر فيه للقلق من مثل هذا الموضوع، لكننى أخشى أننا على حق فى قلقنا منه فى اللحظة الراهنة".

لم يأت هذا الزمن أبدا. لقد رفض المجلس الفيلم مرتين متتاليتين، وفى المرة الثانية تم الإعلان عن استبعاد الفيلم بعد اندلاع أحداث شغب فى بلدة كلاكتون بين ألفى عضو ينتمون إلى فريقين من الشباب البريطانى فى نهاية شهر مارس عام ١٩٦٤. واستمرت كولومبيا فى تلقى ردود الرفض على مدى العامين التاليين، بمعدل قصاصة لتأكيد الرفض فى كل عام، علما بأن تريفيليان لم يبد اعتراضا فى هذا الوقت على

عرضه على شاشة التليفزيون "طالما أن الشباب المستهدف بالإيذاء بصفة عامة ليسوا من هواة مشاهدة التليفزيون كثيرا".

لقد لَكَمَ مجلس الرقباء نفسه بنفسه، وانكمش فى ركن منعزل. وبينما واصلت الصحافة إثبات انتهاك الأحداث الصغار للقانون فى تقاريرها، لم يتمكنوا من فك أسر هذا الفيلم المشاكس، مما دعا أحدهم داخل المجلس لم يشاهد الفيلم ولا يلعب دور مرسال كولومبيا لممارسة الضغط لاختراق الدائرة القاسية. لقد شاهد الرجل الأرستقراطى الويلزى ديفيد هارليش David Harlech، الذى تولى رئاسة المجلس عام ١٩٦٥، هذا الفيلم للمرة الأولى قرب نهاية عام ١٩٦٧، وأصدر حكما أن "هذا الفيلم لم يعد قادرا على إحداث الصدمة الأصلية الكاملة كما كان". وأخيرا مُنح الفيلم شهادة سماح بالعرض فى السادس من نوفمبر عام ١٩٦٧.

عندما تسلّم الفيلم الذى أتم خمسة عشر عاما فى أدراج الرقابة البريطانية تصريحا بالموافقة المتأخرة جدا فى شهر فبراير التالى لعرضه فى دار عرض كولومبيا فى طريق شافتسبيرى، وصف جون تريفيليان هذا الفيلم بأنه "أصبح تقريبا فيلما تاريخيا"، إلا أنه أشار بمكر إلى أن "مشاغبينا من مهاويس موسيقى الروك تحولوا الآن إلى سلالة تنتمى إلى ما قبل التاريخ. فقد كانت جاذبية الفيلم الخطرة تستهدفهم بشكل أساسى".

وجهة نظر المجلس أن هذا الفيلم ليس سوى مدفع خطورة موجه إلى "أفلام تجار السوق السوداء"، ثم إلى جميع أشكال المشاغبين من أصحاب الملابس الغريبة وتصفيفات الشعر العجيبة ومن مجانين موسيقى الروك. ولو لم تنفتح أى طاقة للإفراج عن الفيلم. مثل ظهور قصص حب الهيبز المسالمة قرب النصف الأخير من الستينيات، فربما أصبح عائقا أمام ظهور موضة جميع أجيال المراهقين اللاحقة وظل ممنوعا إلى أبد الآبدين. شرح المجلس البريطانى لرقباء السينما فى تقريره أسباب الرفض المتكرر للفيلم: وهو إظهار البوليس على هيئة شخصية ضعيفة، بينما لا يلاقى المراهقون

العقاب الذى يستحقونه". إذن لم يُحظر عرض الفيلم لمدة خمسة عشر عاما بسبب اعتباره لاأخلاقيا وعنيفا جدا من وجهة نظر واتكنز أو تريفيليان، وإنما لأن مذهبه الأخلاقى كان ماكرا جدا وكريما جدا بما يكفى. إنه لا يدين بشكل صريح هؤلاء الذين يتحدون السلطة، وقد دفع إخلاء الفيلم من هذه الإدانة المجلس للخوف من إمكانية المحاكاة على المستوى المحلى. جرت العادة باستحالة خضوع هذا النوع من التفسير المُستنتج بالتخمين لمنع غرض الفيلم إلى الاختبار بأى أساليب عملية. ومن سوء حظ الرقيب أن هذا الفيلم كسر قاعدة المستحيل.

حقيقة الأمر أن الفيلم لم يتسبب فى أحداث عنف بأى شكل من الأشكال داخل المناطق التى سمحت بعرضه فى منتصف الخمسينيات. وعندما لم تتمكن الأدلة التجريبية من حسم الجدل داخل معظم الكيانات السياسية، تجاهل مجلس الرقباء مسألة البرهان، واحتفظوا بمخاوفهم وطرحوا الموضوع للجدل مرة أخرى.

أزيح الستار عن نموذج آخر لسلطة نبوءة الرقابة فى الفيلم التالى، الذى ظهر فى الخمسينيات طارحا قضية مجموعات أو عصابات المراهقين. وقد تنبأ المجلس هذه المرة وحذّر من هذا الهدوء الذى يسبق الإعصار. لم يُسعد أصحاب دور العرض عدم تضمين الفيلم لإشارة التحذير من ضرر المراهقين.

فى الخامس عشر من شهر أبريل من عام ١٩٥٥ تقدم إلى مجلس الرقباء الفيلم الأمريكى "أدغال السبورة / The Blackboard Jungle ١٩٥٥" إخراج الأمريكى ريتشارد بروكس Richard Brooks وبطولة الممثل الكندى جلين فورد Glen Ford، الذى لعب دور مدرس محب الخير للغير، يحاول أن "يتواصل" مع طلابه المنتمين إلى مدينة نيويورك New York. تعرَض المدرس للهجوم من الطالب الجالس فى آخر الفصل آرتى ويست Artie West (الممثل الأمريكى فيك مورو Vic Morrow) ومجموعته البارعة فى استخدام السكين، الذين يسلون أوقاتهم بمطاردة أهدافهم أكثر من تحصيل العلم. كان هذا أول فيلم هوليوودى طرح حوارات ومفردات المراهقين على الشاشة، مما

أصاب المجلس البريطانى لرقباء السينما بالرعب، وطالب المجلس استوديو إم جى إم MGM باستبعاد عبارة "اخبرنى عن شقيقتك النتنة" وجملة "لا، الأرخص أن نسرقه. هذا هو درس علم الحساب". وأصر أعضاء المجلس على محو الاستوديو مشهد ذروة الفيلم، عندما يقف أرتى Artie فى الفصل ويفتح سلاحه الصغير لتوبيخ مدرسه بسخرية: "هيا، اصعد إلى أعلى واستمتع بهذه الأغنية... أين تريد أن تأخذ الطعنة؟ هل تريدها فى البطن؟ أو ما رأيك فى الوجه، هه؟".

أجمع المجلس أنه "فيلم بغيض إلى أبعد الحدود"، لكن بعد سلسلة من المحادثات الساخنة اتفق الطرفان على تجاوز هذه الرؤية القاسية، وعرض الفيلم بعد حذف ست دقائق منه فى منتصف سبتمبر عام ١٩٥٥. انتقدت غالبية مقالات الصحافة نهاية الفيلم المترنحة الليبرالية، بما يفت فى منظومة ومهابة السلطة بأسلوب مصطنع دون وجه حق. مع ذلك كان المجلس على حق فى قلقه بشأن "استقبال المشاغبين البريطانيين الثوريين الطائشين من الهوليجانز Hooligans للفيلم". اندفع الشباب العنيف لمشاهدة الفيلم أفواجا، ولم يلتفتوا إلى هوية الطلاب المتعاطفين مع المدرس. بل إنهم فرحوا عندما سحق الطالب "آرتى" وفريقه مجموعة تسجيلات موسيقى الجاز القديمة للمدرس. وأشهروا أسلحتهم عندما هدد "آرتى" باختراق وجنة المدرس بسلاحه. فى هذا الوقت أعلن الهوليجانز عن وجودهم من خلال دقات أقدامهم التى راحت تصرخ بين المتفرجين. أما المشهد الذى وصل بهم إلى درجة الحمى، فهو صوت القعقعة اللافت للنظر الذى افتتح الفيلم: "الواحدة، الثانية، الساعة الثالثة، الساعة الرابعة. روك". انطلقت أغنية "الروك طوال الليل والنهار" لملحنها ومغنيها الأمريكى بل هالى Bill Haley فى خلفية عناوين الفيلم، وإذا بها تجتاح بريطانيا فى عام ١٩٥٥ و١٩٥٦ ليرددها المشاغبون جماعة وهم يشقون مقاعد دار العرض.

الأمر الذى لم يصدقه عقل هو عدم تلقى المجلس أى شكوى عامة لقراره بالتصريح بعرض الفيلم، بسبب الضرر الواقع على أصحاب دور العرض. لم تكن

المعضلة فى نقص بصيرة المجلس، وإنما فى استقبال الصحافة لهذا الفيلم؛ حيث أصيبت بكف البصر هى الأخرى تجاه تأثير الفيلم فى المستقبل.

اندهش الكثير من أعضاء المجلس من هذا الاستقبال النقدى البريطانى الدافئ عام ١٩٥٦ لفيلم المراهقين التالى، الذى ضرب مثلا فى تجسيد مشاكل شباب ما بعد الحرب، وفجوة الجيل الصاعد بين الآباء وأطفالهم. عند مشاهدة المجلس للفيلم أول مرة فى الرابع عشر من أكتوبر عام ١٩٥٥، لم يتطرق الفاحصون إلى مناقشة الفيلم الأمريكى "تمرد بدون سبب / Rebel Without a Cause" إخراج الأمريكى نيكولاس راى Nicholas Ray، ولا إلى التأثير الصادم لنجمه الأمريكى جيمس دين James Dean، الذى تحول بعد أيام قليلة من عرض الفيلم إلى نموذج مثالى للخطر الشديد على المراهقين واختلال عقولهم.

علقت الرقيبة أودرى فيلد Audrey Field على ما حدث وقالت: "رغم أننا لم نُعجب بالفيلم من منطلق الدوافع الرقابية، ورغم أنه لن يسبب خسارة من وجهة النظر الفنية، فإن رفضه لم يكن أمرا سهلا. وبالنظر إلى القرار الذى اتخذناه بشأن الفيلم الأمريكى "أدغال السبورة / The Blackboard Jungle". سنجد أن هذا الفيلم أكثر عنفا لكنه الأفضل". وأنهت الرقيبة المصممة على موقفها كلماتها بأن المجلس يمكن أن يبدى استعداده لفحص الفيلم مرة ثانية، فى حالة إجراء تسعة عشر حذفا من متن الفيلم.

مرة أخرى واصل المجلس إجراء سلسلة من الحذف بدافع تقديم القيم الأخلاقية التعويضية بشكل كافٍ، "لترجيح كفتها على حساب أى تأثير ضار يمكن أن يتركه الفيلم على الشباب وسريعى التأثر من جمهور السينما". اشترك الفيلم مع غيره من الأفلام المحكمة البناء فى رفض أى حكم قمعى يحدث تغييرا مفاجئا فى البناء السردى هكذا بكل بساطة. وكما لاحظ المخرج الفرنسى إريك رومير Erich Rohmer أن إخراج نيكولاس راى Nicholas Ray وأداء جيمس دين James Dean ربما كانا مختلفين عن السائد عمدا، أما القصة نفسها فقد انقسمت بأناقة إلى خمسة فصول من التراجيديا

الكلاسيكية. واعترافا بجميل أرسطو وقواعده، دارت أحداث الفيلم كلها فى أربع وعشرين ساعة.

على الفور أدرك الرقباء هوة مأزق التعرض بالحذف لهذا الفيلم، بسبب تتابع المشاهد المجدولة ببراعة. بدأت شكوى رئيس الرقباء أرثر واتكنز من الفصل الأول للفيلم، الذى يعرض صراع جيم (جيمس دين) مع والديه، لأن "ما لا يمكننا طرده من الصورة هو مشهد الآباء السخيف غير المؤثر. وهى الحجة الأساسية فى منح أى عمل شهادة "إكس / X". لكن يبدو أن السكرتير غيّر أفكاره فيما بعد بشأن شهادة صلاحية مشاهدة البالغين. وقال: "فى الوقت نفسه مازلت أشعر أن تقييمنا هذا قد يبدو كيدٍ ثقيلة على هذا النوع الذى ينبعث منه هذا الهراء بدون شك". وكتب ملحوظة لاحقة: "أوافق على صلاحية هذا الهراء للبالغين، لكنه أيضا مادة خام سامة للمراهقين الميالين إلى العنف والشغب".

والنتيجة اندلاع معركة بين المجلس البريطانى لرقباء السينما وموزعى الفيلم فى وارنر برذرز Warner Bros، حول الحذف وتصنيف فئة شهادة عرض الفيلم. لقد تم استبعاد "لكْم وركْل جيم لضابط مراقبة"، و"لقطات له محاولا خنق والده (الممثل الأمريكى جيم باكوس)، و"لقطات الإثارة الهستيرية لجودى Judy (الممثلة الأمريكية ناتالى وود) فى مباراة الدجاج فوق سطح الجرف"، مع "الاستغناء عن مبارزة السكاكين بالكامل بين جيم وباز (الممثل الأمريكى كورى آلين)". لكن جميع هذه التنازلات تراجعت بالفيلم من درجة المنع إلى منحه شهادة "إكس / X". لو أراد مسئولو وارنر الحصول على شهادة "إيه / A" الصالحة للبالغين مع التحذير بوجود مشاهد غير صالحة للأطفال، بدلا من شهادة "إكس / X" التى تحظر المشاهدة على من هم أقل من ستة عشر عاما، فلا بد أن يضحوا بمشاهد وجمل حوار أخرى متنوعة مثل "تقليد جيم لسارينة سيارة رجال الشرطة".

بعد مشاهدة اللقطات المصورة لمعركة السكين أثناء إنتاج الفيلم، أبلغ المنتج جاك إل. وارنر المخرج أن الفيلم أصبح الآن "عملا مهما للغاية"، ويستحق أن يدافع عنه مكتبه فى لندن. "لم تقتصر المسألة على مجرد اقتلاع مشهد معركة بالسكاكين مرعب وكريه، لكن المأزق أننا سنقتلع معه جملة من الديالوج يرفض فيها البطل استخدام السكين فى المعركة". لهذا تمنوا من المجلس "أن تعيد تصنيفك للفيلم وتسمح للشباب بمشاهدته بصحبة والديهم، أفضل من إجبارنا على تقديم العنصر الكئيب للشعب محملا بشهادة [إكس / X]".

من سوء الحظ أن المجلس كان مهموما بتأثير الفيلم على الشباب بالفعل أكثر من اهتمامه بملحوظة المنتجين. وكان لا بد من تذكير الموزع بهذه "الرؤية الجادة" التى يرى بها المجلس أى فيلم يتناول جرائم الأحداث والمراهقين، "خاصة فى هذه الأوقات التى انتشر فيها التلهف الشعبى على المشكلة". وعُرض الفيلم الذى استسلم لمقص الرقيب مشفوعا بشهادة "إكس / X" فى بداية عام ١٩٥٦. بعدها مباشرة لاحظ واتكنز من خلال دهشته المصحوبة بالراحة "استقبال الفيلم بإشادة عامة من النقاد فى بريطانيا وأنه يستمتع بنجاحه العظيم".

المؤكد أن الفيلم المعروض تعرّض إلى تلف كبير. وكما يشير الكاتب برنارد إيزنشتس Bernard Eisenschitz فى السيرة الذاتية الخاصة بالمخرج نيكولاس راى Nicholas Ray، "أن مجموعة المشاهد التى تمد الفيلم بأفضل لحظاته" تعرضت هى الأخرى للقطع مع غيرها من المشاهد. ومهما أُعلن عن تسبب هذا الفيلم ذى النية السليمة فى إحداث الشغب مثلما فعل فيلم "أدغال السبورة / The Blackboard Jungle". يظل الأمر محل شك؛ لأن الفيلم لم يهدد أبدا بتحويل دور العرض السينمائى إلى نوادى الروك آند رول. فهو ليس إلا مجرد فيلم عن الثورة الداخلية وليست الخارجية، كما أن "جيمس دين" -كما قال عنه" راى"- انغمس "فى الصراع بين إطلاق العنان

لمشاعره والخوف من كبتها"، مجسدا حالة تردد جمهور المراهقين بين الاندفاع والتحدى والازدراء. من أجل العثور على مفتاح التأثير الكامن داخل الفيلم، كان يمكن أن تتخطى أفعال الرقباء السيئة المرحلة المتقزمة التى انشغلت بعنوانه.

حقيقة ما حدث داخل المجلس البريطانى لرقباء السينما فى تعامله مع أفلام المراهقين الثلاثة، أن الرقيب أساء قراءة أيديولوجيا الأعمال الثلاثة تماما. إن عكس الاعتقاد السائد هو الصحيح، أى أن جونى (مارلون براندو) لم يكن يريد أن يصبح بريا جامحا. وكما أوضح المخرج لازلو بينيديك Laslo Benedeck فى هذا الوقت، أن "موضوع الفيلم ليس جرائم المراهقين: إنه موضوع شباب بدون قدوة ومثل عليا، بدون أهداف، لا يعرفون ماذا يفعلون بالطاقة الرهيبة التى يمتلكونها". بالاختصار يريد جونى ممارسة الحب مع فتاة البلدة كاثى، وليس العربدة مع مجموعته أو عصابته. هذا الأمر ينطبق على حالة جيم (جيمس دين James Dean) أيضا، وكان يمكنه تجنب ما حدث لأنه يفضل ألاً يقوم بتمرد أو ثورة. ولاحظ المؤلف والصحافى الأمريكى بيتر بسكند Peter Biskind فى كتابه عن هوليوود فى الخمسينيات، أن "جيم Jim يتوق إلى السلطة"، إنه يتوسل إلى البوليس "من فضلكم احبسونى، سأضرب شخصا، سأفعل شيئا..." ويريد بعد معركة السكاكين الذهاب إلى الشرطة. لكن والديه غير المسئولين لم يسمحا له بذلك. لقد ضاعت مرافعته عبثا وهو يقول "كلنا متورطون فى ذلك". الحقيقة أن جيم يرغب فى تكوين عائلة مع جودى، ولهذا لم يكن هناك مساحة متاحة لساعده الأيمن بلاتو Plato (الممثل الأمريكى سال منيو Sal Mineo)، حيث اضطر أن يضحى به لأنه أصبح عائقا أمامه ومنافسا له فى التأثير على جودى. ولهذا السبب يتم التضحية بشخصية آرتى ويست Artie West (فيك مورو Vic Morrow) على مذبح السلطة القانونية فى نهاية فيلم "أدغال السبورة / The Blackboard Jungle". من أجل بسط السيطرة الاجتماعية لم يرفض زملاء آرتى Artie احتجاجه على السلطة فيما قبل

مرحلة الهيبز فقط، بل إنهم أهدوه إلى السلطة أى إلى مدير المدرسة، ليذكروا المشاهدين أن جرائم المراهقين هى الاستثناء وليست القاعدة، وأن هذه الثورة كان من الممكن أن تتمادى لولا أن حاصرتها الأغلبية.

مع اقتراب عام ١٩٥٦ من نهايته كان آرثر واتكنز Arthur Wawtkins سكرتير المجلس البريطانى لرقباء السينما، قد قام بتعريف مهمة الرقيب وقال: "إن المجلس يؤمن أنه يؤدى خدمة للشعب ولصناعة السينما معا، طالما أنه يزيل المادة المزعجة والكريهة التى لا يمكن اعتبارها تسلية، والتى لو لم تُستبعد ستؤذى حق السينما على المدى الطويل فى الرعاية العامة التى يقوم عليها اقتصادها". ثم التمس من الصناعة ألاَّ تفشى ما حذفته الرقابة والمناقشات حولها، "فلو اعتقد الناس أن شيئا استؤصل من الفيلم سيقل حافزهم لمشاهدته".

لكن بدءا من عام ١٩٥١ وما بعدها كان لا بد أن تواجه صناعة السينما منافسا جديدا، اجتذب جماهيرها خارج دور العرض وقام بتسليتهم فى غرف معيشتهم. فى عام ١٩٥١ بلغ عدد تراخيص التليفزيون الصادرة فى بريطانيا مليونًا إلا ربع المليون ترخيص بالكاد. وفى نهاية العقد ارتفع العدد إلى عشرة ملايين ونصف المليون رخصة، ومازال الاكتساح يتوالى. فى مواجهة هذا التهديد المباشر من الشاشة الصغيرة، أدركت صناعة السينما أن الطريقة الوحيدة لوقف هذا النزيف هو طرح موضوعات على الشاشة الكبيرة غير مسموح بها على الشاشة الصغيرة: الواقعية الاجتماعية، الرعب، والجنس الصريح. ليس هناك داعٍ للقول إن هذه الأنواع من الأفلام هى التى تصيب الرقابة بحساسية مفرطة. ولأول مرة فى تاريخ السينما المتشابك مع الرقيب، لن يتمكن المجلس من الاعتماد على الدعم الأساسى الحيوى الصامت لصناعة السينما البريطانية. فالعكس هو الصحيح حيث أوشكت الصناعة على خوض معركة ضد المجلس البريطانى لرقباء السينما.

(٩)

كل شىء ومطبخ مَلَل الحياة اليومية

فى مواجهة التهديد الوشيك القادم من صناعة السينما، كان المجلس البريطانى لرقباء السينما سعيد الحظ بتغيير حارسه الأمين فى نهاية عام ١٩٥٦. لقد تقاعد سكرتير المجلس آرثر واتكنز فى شهر نوفمبر، ووقع اختيار رئيس المجلس سير سيدنى هاريس على جون نيكولز من القسم الثقافى بوزارة الخارجية ليحل محله. وصف الرقيب وسكرتير المستقبل جون تريفيليان John Trevelyan شخصية نيكولز بأنه "رجل مبهج بمؤهلات خاصة وخبرة فى الفنون التشكيلية"، وبالفعل اتبع نيكولز سياسة واتكنز فى تطبيق المعايير الفنية على الرقابة السينمائية.

كان السكرتير الجديد مغرما بشكل خاص بأفلام السينما اليابانية فى منتصف الخمسينيات وبأفلام الممثلة السويدية إنجمار برجمان، ورفض إجراء أى حذف على أفلامهما رفضا قاطعا. كما أظهر بعض التعاطف مع النماذج المبكرة للفيلم البريطانى القائم على "مشكلة اجتماعية"، فمنح شهادات "إيه / A" فى عام ١٩٥٨ لفيلم "الشاب والمذنب / The Young and the Guilty"، الذى اعتمد على قصة غارقة فى الإطناب عن إحباطات عزوبية المراهق، ولفيلم "الملعب العنيف / Vi-olent Playground" الأكثر قسوة فى واقعيته، ولعب فيه الممثل النيوزيلندى الشاب ديفيد ماكالام David McCallum دور جونى الفتى المرتبك الذى تحول بفضل الروك أند

رول إلى فتى همجى متوحش. (إنه يحتفظ بمسدسه فى حقيبة الجيتار كمدلول رمزى). على الجانب الآخر اتسمت قرارات نيكولز بالاستبداد والتحيز لصالح المخرجين الأمريكيين. ومنح شهادات "إيه / A" لأفلام العصابات الهوليودية التى جسدت استخدام المسدس كأداة عقاب، أو أبرزت لقطات قريبة لوجوه لا تتسم بالبراءة. مثل فيلم "الجوكر جامح / The Joker Is Wild" ١٩٥٨ و"بيبى فيس نيلسون / Baby Face Nelson" ١٩٥٨، حيث وصف نيكولز الفيلم الثانى بأنه "موضوع تاريخى". بينما تفضل السكرتير بإغداق مساعدات شحيحة للغاية على مخرجى الأفلام البريطانية التجارية، الذين راحوا يخوضون فى الوقت نفسه حربا متهورة متصاعدة ضد التليفزيون.

بدون أى مساعدة بعيدة النظر من الرقيب، اخترقت صناعة السينما الصفوف وبدأت تحالفها التقليدى. وانطلقت إشارة البداية من عند السيناريست والمؤلف المسرحى ومخرج فيلم "مشروب مثلج فى الإسكندرية / Ice Cold in Alex" ١٩٥٨ جى. لى تومسون J. Lee Thompson، فى عدد جريدة فيلمز آند فيلمنج Films and Filming الصادر فى يونيو ١٩٥٨. فبعدما أخبر المخرج القراء أن الرقيب طلب "ما يزيد عن تسعين حذفا" من سيناريو فيلمه "مشروب مثلج فى الإسكندرية / Ice Cold in Alex"، راح يتهم المجلس "بالتناقضات المزعجة بين الأفلام المنتمية إلى أنوا ع متشابهة، مما يوحى بأن صناعة السينما بأكملها أصبحت مسألة حظ أكثر منها مسألة حكم وفحص". إن العلاج من وجهة نظر المخرج الذى ولد فى مدينة بريستول جنوب غرب إنجلترا، يتركز فى لجنة للاستئناف تتكون من نقاد السينما تفصل فى النزاعات بين المجلس ومنتجى الأفلام.

من حق مجلس الرقباء تصدير التجاهل لآراء المخرج الفرد الساخط المستاء، حتى لو كان مخرجا ناجحا مثل تومسون لكن المخرج المُحبَط استمر يتابع توجيه ملاحظاته النقدية من خلال حواره مع الجريدة السينمائية المتخصصة كين ويكلى Kine weekly. ثم وجه نداء إلى جمعية منتجى السينما البريطانيين، لتنظيم لقاء يضم جميع العاملين

فى الصناعة مع مجلس الرقباء، لمناقشة إمكانات "تواصل أكثر استنارة ونضوجا مع الرقابة" من خلال الاندماج والشراكة مع لجنة طلبات الاستئناف. قبل ثلاث سنوات من الآن وبالتحديد فى عام ١٩٥٥ خططت جمعية منتجى الأفلام البريطانية BFPA لإنشاء لجنة تنظر بعين الاعتبار إلى شكاوى الأعضاء ضد الرقباء. لكنهم ركنوا العرض على الرفوف. أما الآن فهم يطالبون بعقد لقاء مع مجلس الرقباء.

تحت رعاية الجمعية السينمائية للمستأجرين KRS، عُقدت المواجهة فى السابع عشر من مايو عام ١٩٥٨ ووُجهت ثلاثة اتهامات أساسية إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما: التصنيف الاستبدادى للأفلام، عدم الاعتداد بالمسموح بعرضه على شاشة التليفزيون، وأخيرا تطبيق المجلس "الرقابة الفنية" ضمن حيثيات مراعاة كفاءة العمل. وجهة نظر مجلس الرقباء أن أى نقد موجه له لا يعنيه فى شىء. يمكن للمجلس ببساطة قطع عهد على نفسه بعمل أفضل فى المستقبل. لكن عليهم أن يتجنبوا أعباء شكاوى الاستئناف. فلو تم الاستعانة بهذا الإجراء فعلا، سيصبح لزاما عليهم تفسير قراراتهم والدفاع عنها. والأسوأ من ذلك أنهم لن يتمكنوا بعد الآن من تطبيق نظام الرقابة تحت غطاء السلحفاة الذى يخفى الأسرار المجهولة داخله، مما يعرضهم لفقدان عامل الغموض بصفته منبع سلطة الرقباء. يبدو أن هناك احتياجا لتقديم بعض التنازل، لكن مع عدم التعرض بالظنون والشكوك لهوية الفاحصين.

عثر مجلس الرقباء على حل للمعضلة، وتجلى فى صيغة تقديم قربان عند قدمى جى. لى تومسون فقد أضيف تذييل لمقال المخرج هذا نصه: "منذ دعوة المخرج للمساهمة بهذا المقال، أعلن مجلس الرقباء أن سكرتيره مستر جون نيكولز تقدم باستقالته؛ بسبب قراره بالعودة إلى عمله المتعلق بالفنون التشكيلية".

منذ هذا الوقت بدأ المعلقون والمهتمون بالسينما يلمحون إلى "الظروف التى لم يتكشف تفسيرها أبدا" أو الإعلان عنها، و"الحكم على مدى عدالة هذه الظروف أمر مستحيل الآن". بينما قال المخرج فى الجريدة نفسها: "أريد استيضاح الأمور لأننى لا

أهاجم فردا بعينه من رقباء المجلس". الحقيقة أن المجلس -مثلما تفعل أى حكومة أو مؤسسة بيروقراطية عند مواجهة أزمة حرجة قابلة للانفجار- اتخذ قرار الإطاحة برأسه ليستريح بقية جسد هذا الكيان.

طبيعى أن يتخذ سير سيدنى هاريس رئيس المجلس حذره كثيرا عند اختياره رأسا إداريا آخر. وجاء السكرتير البديل جون تريفيليان باختيار لجنة مثلت صناعة السينما، حيث حددت فى عام ١٩٦٠ وبشكل رسمى دور رجل الإدارة فى تحمل "المسئولية التنفيذية"، بينما أحيل الرئيس إلى موقع "المستشار". كما أن هاريس قد بلغ عامه الثمانين فى عام ١٩٥٨، وتراجعت رغبته بالتدريج فى المشاركة بقرارات المجلس. بالتالى امتلك جون تريفيليان حكما ذاتيا مستقلا متناميا داخل المجلس البريطانى لرقباء السينما أكثر من سابقيه. الحقيقة أن مستقبل الرقابة على السينما البريطانية قد استقر بالفعل بين يديه.

قبل انضمامه إلى المجلس كرقيب بالقطعة فى عام ١٩٥١، عمل جون مدرسا ثم إداريا فى قسم التربية المحلية بالحكومة، وهو ما يمكن أن يفسر رغبته فى حظر عرض فيلم "أدغال السبورة / The Blackboard Jungle"، مع الحفاظ على قرار منع عرض فيلم "البرى". فى السنوات الأخيرة من عقد الستينيات سيصبح لهذا الشخص الطويل المحنى القابض على السيجارة دائما فى يده وجود كلى فى التليفزيون مقترن بالمشاكل الإبداعية للمؤلفين، ومطبق لظلم الرقابة على الكبار. مع إعلانه فى الوقت نفسه عن نفوره من إدخال تعديلات على أعمال الفنانين العظماء. فى أواخر الخمسينيات اتضح أنه رقيب محافظ مراوغ، ينتظر ليرى اتجاه الريح، وعلى وعى شديد بأنه معرض لقمة الاختراق الهجومى فى الستة أشهر الأولى لتقلده مقعد السكرتير.

بدأ السكرتير باعتناق الطريق المبهم مثلما فعل أسلافه. وقال "إن الفاحصين بالمجلس لا بد أن ينالوا تشجيعا فى حالة عدم وقوع غالبية قراراتهم تحت سيف النقد نهائيا..."، لقد سمح بالحذف الذى يترك وراءه ثقوبا واسعة عديمة المعنى فى الأفلام،

التى أشار إليها لاحقا بوصفها أعمالا لها أسلوبها الفنى الخاص. وهو ما طبقه مثلا على الفيلم الفرنسى "العشاق / Les Amants" ١٩٥٨ إخراج لويس مال Louis Malle، أحد مفاتيح أفلام الموجة الفرنسية الجديدة، حيث بلغت درجة الإشباع الحسى الجارف للبطلة (الممثلة الفرنسية جين مورو Jeanne Moreau) حدود الفجاجة. لم يؤد قيام المجلس بتشذيب النهاية إلا إلى ما أسماه الناقد ديريك هيل Derek Hill"، واحدة من إعاقات مجلس الرقباء لمجرى العمل".

سار تريفيليان على نهج واتكنز ونيكولز فى تمرير أفلام يصعب التقدم بها للفوز بنفس الشهادة الرقابية اليوم. مثال على ذلك الفيلم البريطانى "قتلة بومباى / The Stranglers of Bombay" ١٩٥٩، الذى أصاب مخرجه تيرنس فيشر Terence Fischer نفسه بالرعب، عندما شاهد العمل فى شكله النهائى. أكدت دعاية الفيلم أنه دراما "قائمة على أحداث حقيقية" عن قطاع طرق هنود لهم ديانة خاصة، وتسبب العمل فى موجة إعجاب مثيرة بالقارة، وأكدت التقارير تزاحم عشاق السينما لعبور الحدود على أمل مشاهدة الفيلم. قال الناقد الفرنسى المتأمل إم. كين M. Caine إن الجمهور شاهد "صفحات كتالوج من ممارسات التعذيب جميلة للغاية: فتاة هندوسية شابة (الممثلة الإنجليزية مارى ديفيرو Marie Devereux) تكشف عن صدرها بشكل مذهل من باب الترف الجنونى، تتأمل الأعمال الشريرة بسعادة مشبعة بالعاطفة والشهوانية بشكل واضح، حتى إنها تتلألأ مع حبات العرق المنهمر. لقد اندهشت بسبب وجود هذا النموذج الأنثوى السادى الشبقى المتفاخر، الذى أفلت من مقصات العَمّة الرقابة بمعجزة ما".

لم تتلق الأفلام القريبة من الحقيقة التاريخية مقدار المباركة نفسها من تريفيليان بالضرورة. وبينما تدفقت القضايا السياسية المحلية داخل الأفلام البريطانية على الساحة الضيقة للمجلس البريطانى لرقباء السينما منذ عام ١٩٣٩، كانت القضايا الأجنبية المطروحة فى الأفلام الأجنبية مازالت تقع فى الشرك، لو حدث وضلت طريقها

داخل حدود بريطانيا. فى عام ١٩٥٨ حُظر عرض الفيلمين التسجيليين القادمين من ألمانيا الشرقية "إجازة على جزيرة سيلت / Holiday on Sylt" و"مهمة سيف فرسان التوتون / Operation Teutonic Sword"، اللذين ناقشا احتلال جرائم حرب النازية مكانة سياسية بارزة بعد الحرب فى ألمانيا الغربية، والسبب كما أشارت المذكرة الداخلية لمجلس الرقباء أنهما "يسببان إحراجا لحكومة تعقد علاقات دبلوماسية صديقة مع هذه الدولة".

ارتبط تدخل الحذف الطويل فى هذا الوقت بأفلام أخرى قادمة من دول شيوعية، لتذكرنا مثل هذه القرارات بالمعارضين المكافحين ضد مجلس الرقباء مثل إيفور مونتاجو، وبهذه الأيام غير المأسوف عليها عندما منعوا اختلاط الخلافات والجدل بالآراء السياسية فى فيلم سينمائى. أما عن الإنكار والرفض الشعائرى الدينى من جانب الرقابة السياسية، فقد أكد المخرج الماركسى أن "السلطات السياسية الجوهرية تبقى رابضة لحين استدعائها وقت الحاجة. فى البداية كان التفكير فى إمكانية منع عرض فيلم السيرة الذاتية للممرضة كافيل على يد مجلس الرقباء "المستقل"، فى الوقت الذى قدم رئيس الوزراء البريطانى نيفيل شامبرلين Neville Chamberlain التحية إلى هتلر. إذن يمكن للمجلس فى الوقت الحالى اختراع أسباب لمنع فيلم يبوح بالماضى النازى لموظفى ألمانيا الغربية، فى الوقت الذى راح هارولد ماكميلان رئيس وزراء بريطانيا يتودد إلى بون.

المؤكد أن سبب رفض هذين الفيلمين ظل سرا، لكن بعد تعرض قرار مجلس الرقباء للنقد فى مجلس النواب، دافع تريفيليان عن القرار علانية. "لقد رفضنا الفيلمين، لكن بدون دوافع سياسية. نحن لا نتصور أن تسلية السينما هى المكان الصحيح لتحميلها مادة قذف وافتراءات فى حق بشر على قيد الحياة". وبعد مرور عدة سنوات عندما كان يلتمس نصيحة رسمية متأخرة بخصوص المهاترات الواضحة، اكتشف تريفيليان أن السبب الجديد لم ولن يُعلن أبدا- لأن "تورط مجلس الرقباء فى

أى إجراءات قذف وتشهير كان أمرا بعيد الاحتمال تماما، طالما أنه لن يمثل ديكورا تكميليا فى حملة تشهير على الملأ". هنا علّق السكرتير بقوله: "لقد تخلينا عن سياستنا السابقة على الفور".

لكنه لم يفعل. الحقيقة أنه تبناها كمحاولة لتوجيه دفة السينما البريطانية بعيدا عن الواقعية الاجتماعية. "ليس بالضرورة امتزاج الملاحظة الاجتماعية بالتسلية. أغلب الناس تدفع ثمن التذكرة للتسلية أكثر من السعى وراء تلقى تعليقات اجتماعية". لقد ارتد تريفيليان إلى المقترحات التى آمن بها مجلس الرقباء طويلا مثلما يؤمن بها هو أيضا، تأكيد أن الأفلام قد تذبل على المستوى التجارى، إلا إذا جعلت منها الرقابة وجبة لذيذة لشاهد السينما الفطن. مع ذلك أثبتت الأحداث أنه على خطأ.

مع تزايد عدد تراخيص التليفزيون بثبات، مقابل تراجع نسبة مشاهدى السينما بشكل درامى مفاجىء مثير فى الخمسينيات، بحث المخرجون عن مادة تميز أفلامهم عن افلام التليفزيون. وتبدّى الحل فى الأفلام الجريئة الحاصلة على شهادة "إكس / X"، مثل فيلم الممثلة البريطانية ديانا دورز Diana Dors "الخضوع إلى الليل / Yield to the Night" ١٩٥٦ الذى دافع عن إلغاء عقوبة الإعدام، أو فيلم "الجسد ضعيف / The Flesh is Weak" ١٩٥٧ الذى "رسم صورة دناءة الرقيق الأبيض". تمكن هذان الفيلمان مثلا من تحقيق الهدف المنشود. لكن أغلب أصحاب دور العرض رفضوا الفئة المخصصة للفيلم. أراد جون ديفيز John Davis رئيس مجموعة رانك Rank البريطانية (أكبر شركة أنشئت عام ١٩٢٧ للإنتاج والتوزيع وتسهيلات العرض) تذكير المنتجين بأن "إنتاج فيلم سينمائى يهدف أساسا إلى تلبية حاجة العائلة للتسلية". والنتيجة أن دور عرض رانك Rank اقتصرت على عروض ستة أفلام تحمل شهادة "إكس / X" منذ عام ١٩٥١ وحتى عام ١٩٥٧.

شددت وجهة نظر مخرج السينما على ضرورة إنشاء اتحاد غير رسمى بين صناعة السينما والمجلس لإعلان العداء ضد فيلم يحمل شهادة "إكس / X". لكن هذه

الموافقة الشفاهية خلقت أيضا منفذا لشركات إنتاج مستقلة جديدة، ستظهر إلى الوجود فى نهاية الخمسينيات. لم تعرض هذه الشركات الصغيرة أفلامها من خلال أصحاب دور العرض الكبرى، وإنما من خلال دور عرض منفردة محددة (مثل الأكاديمية القائمة بشارع أوكسفورد)، حتى يتحملوا خسارة أقل بإنتاجهم أفلاما تحمل شهادة "إكس / X". هكذا وُلدت دورة أفلام الرعب القوطية من إنتاج شركة هامر فيلم برو داكشنز Hammer Film Productions، بالتوازى مع ما يسمى أفلام "المشاكل الاجتماعية"، لتغطية قضايا بعينها مثل جرائم الأحداث والمراهقين التى شاهدها الجمهور فى فيلم "الشاب والمذنب / The Young and the Guilty" ١٩٥٨، أو قضية التعصب العرقى فى فيلم "سافير / Sapphire" ١٩٥٩.

كشف النجاح اللاحق لأغلب هذه الأفلام على مستوى شباك التذاكر البريطانى، أن الاختلاف الحاسم راح يتغلغل بين اختيار أصحاب دور العرض والرقيب ورغبات جمهور السينما من الشباب فيما يشاهدونه على الشاشة. لن يكون هناك أوضح من هذه السلالة الساطعة الجديدة من أعمال الواقعية الاجتماعية الصلبة، التى تُعرف الآن باسم " سينما مطبخ مَلَل الحياة اليومية"، لتلخيص هذا الاختلاف بين العالمين. وبفعل خروج هذه الأفلام عن التيار السائد، أثبتت شركات الإنتاج المستقلة أنها الأفضل فى تنظيم عروض هذا الجنس الجديد. حتى إن شركة إنتاج مستقلة تسمى "أفلام ريموس ليمتد Remus Films Ltd" هى التى أنتجت أول فيلم ينتمى إلى هذا التصنيف فى عام ١٩٥٨.

يسرد فيلم "غرفة على القمة / Room At the Top" إخراج البريطانى جاك كلايتون Jack Clayton، والمأخوذ من رواية الإنجليزى جون برين الصادرة عام ١٩٥٧، رحلة الصعود القاسى للبطل جو لامبتون (الممثل الليتوانى الأصل لورانس هارفى) على درجات السلم الاجتماعى فى بلدة شمالية صناعية إنجليزية. يتحقق هدف البطل عندما يغوى سوزان براون (الممثلة البريطانية هيذر سيرز) ابنة أكبر رجل أعمال فى البلدة.

لكن كان عليه أولا التخلى عن العلاقة التى تربطه بالمرأة التى يحبها وهى آليس إيسجيل Alice Aisgill (الممثلة الفرنسية سيمون سينيوريه Simone Signoret)، وعن أى فرصة للسعادة الشخصية حتى يتزوج من سوزان.

تفوق ديالوج الفيلم على الأداء والأحداث فى التأثير الواسع على الجمهور فى نهاية الخمسينيات. خاصة فى مشهد إغراء جو لسوزان ابنة رجل الصناعة على ضفة النهر. تتنهد هى: "أوه جو Joe، ألم يكن هذا رائعا؟" لكن جو Joe ينظر بهدوء إلى السفينة الجامحة من بعيد بملل وخيبة أمل، بينما تثرثر سوزان بسعادة عن مستقبلهما معا. أخيرا قدمت الشاشة البريطانية إشارة مباشرة للجنس، وزادت جسارة الفيلم باعترافه بإمكانية استمتاع النساء بهذه الخبرة.

عندما أرسلوا الفيلم إلى مكاتب المجلس البريطانى لرقباء السينما فى سبتمبر ١٩٥٨، لم يتسبب فى حدوث إثارة كبيرة. بعيدا عن استبدال كلمة "عاهرة" بكلمة "ساحرة"، وشطب سطر يستمع فيه جو Joe مصادفة إلى أخبار انتحار آليس فى حادث سيارة وتعرضها لتشوهات مقززة، ترك المجلس البريطانى لرقباء السينما الفيلم فى حاله تماما. بعد أربعة عشر عاما شرح تريفيليان فى سيرته الذاتية بعنوان "ما شاهده الرقيب / What the Censor Saw" حالة الصمت غير المعتاد للمجلس المحمّل برؤية نافذة لتغير العصر:

عند تأمل الماضى يدرك المرء أن فيلم جاك كلايتون كان علما بارزا فى تاريخ الأفلام البريطانية، وفى تاريخ المجلس البريطانى لرقباء السينما بشكل ما. حتى هذه اللحظة كانت السينما تقدم -مع استثناءات نادرة- عالما من الفانتازيا، لكن هذا الفيلم تعامل مع بشر حقيقيين ومشكلات واقعية. فى الوقت نفسه بدت مشاهده الجنسية مثيرة للشهوة، وحيا بعض النقاد الذين أثنوا على الفيلم المجلس لامتلاكه شجاعة تمريره. وبعد عشر سنوات اتضح أن هذه المشاهد معتدلة جدا ولا تثير أى

شهوة... لا يوجد عرى ولا ممارسة جنسية زائفة، بل صراحة زائدة عن العلاقات الجنسية فى الحوار أكثر مما اعتاد الناس عليه.

مع ذلك لم يتسبب الديالوج غير المحتشم فى صدمة جمهور السينما المعاصر، وإنما استخدام جو Joe المحدد لقدرته الجنسية للقفز فوق الحاجز الطبقى. قال المؤلف الإنجليزى جون برين صاحب الرواية المأخوذ منها الفيلم: "البعد الجديد فى الفيلم هو تقديم شخص من الطبقة العاملة بعيدا عن تابو الضحية المضطهدة المداسة بالأقدام، لكننا قدمناه [كما هو] بالفعل. لم تكن أمانة جو Joe فى مسألة الجنس مهمة، فالأهم هو أمانته مع طبقته. معظم أبناء الطبقة العاملة يريدون الخروج من جحيم هذا العالم. كانت هذه هى الحقيقة البسيطة التى لم تُعلن من قبل".

أدرك النقاد هذه الحقيقة ورحبوا بحلول الواقعية الاجتماعية. قالت صحيفة ديلى إكسبريس Daily Express: "إليكم هذا الفيلم البريطانى الذى امتلك أسنانا بعد طول صبر، لينقب بها داخل تلك الموضوعات التى تُعتبر دائما جزءا من حياتنا، لكن حتى الآن مازالت تابوهات الموضوعات المسيطرة هى المفروضة على الشاشة البريطانية". احتراما للأصول الشمالية للفيلم أعلنت صحيفة ديلى سكيتش Daily Sketch: "أن البريطانيين الآن ينضمون إلى لواء غرفة النوم". هذا بعدما أضافت الجريدة رسمة لقطعة من الطعام المميز لمقاطعة يوركشاير الشمالية. وبعد التسليم بأنها "قصة ليس لها علاقة بشهادة [يو / U] المخصصة لكافة فئات الجمهور"، عادت صحيفة ديلى إكسبريس Daily Express لتعلن: "أنها حقيقية وصريحة ولها رنة صادقة. فى هذه الحالة على الأقل وللمرة الأخيرة تتحول شهادة "إكس / X" إلى علامة مميزة للشرف".

عندما عُرض الفيلم فى بريطانيا فى بداية عام ١٩٥٩، وافق الجمهور أيضا على أن الفيلم عَكَسَ مرآة حياتهم. فى هذا الوقت كانت الطبقة العاملة تمثل ثلثى عدد السكان. وتفاعل الشباب منهم بصفة خاصة مع ثورة جو على سياسة التقشف السائدة

بعد الحرب ونظام الطبقية. لقد سمعوا مثله ادعاء أقاربهم وهم يقولون: "أنا من الطبقة العاملة وأفخر بهذا الانتماء". لكن الثوريين من الجمهور لم يشعروا بهذا الفخر. بالعكس، لقد سئموا الالتصاق فى كمين ثقافى اقتصادى لا مهرب منه خالٍ من أى فرصة تحسن من أوضاعهم. هذا هو وقت الاحتجاج والمظاهرة. لقد استقى الشباب نماذجهم الثورية من الموسيقى الشعبية والمسرح والأفلام، وقاد هؤلاء الشباب الحقيقيون الغاضبون ذلك الفيلم ليحقق نجاحه من منظور شباك التذاكر.

بعد المواجهة بالدليل القاطع على مساندة شهادة "إكس / X" لهذا الفيلم، تحرك المجلس البريطانى لرقباء السينما بعد وقوع الحدث. مهما كان الوقت متأخرا فقد أُجبروا على قبول حقيقة أن الطبقة البريطانية العاملة لم تعد ترتضى بنصيبها، وأنها أصبحت مهيأة -مثل جو لامبتون- لتصب إحباطاتها على الطبقات الوسطى. لا شك أن موقف المجلس البريطانى لرقباء السينما تجاه رسالة اجتماعية هائجة، تقهقر إلى حصن الاعتدال بسبب الإشادة النقدية الساحقة التى حصدها الفيلم، لكن الدافع الحقيقى وراء تغيير سياسة المجلس هو الاعتراف بحقيقة أن هذا الفيلم الذى يحمل شهادة "إكس / X"، أصبح ثالث أنجح فيلم فى عام ١٩٥٩، وكالعادة مازالت الرقابة تتأثر بمدى نجاح الفيلم.

لهذا سلّم المجلس البريطانى لرقباء السينما بصفة عامة -كما سلّم تريفيليان بصفة خاصة- بأنه من الآن فصاعدا لا بد من تمثيل الطبقة العاملة بواقعية أكثر فى الأفلام البريطانية. بالتالى ساهم المجلس بالحد الأدنى من التأثير على تغير مياه هذا البحر. وهو ما تطابق مع أحداث عام ١٩٣٩ عندما بسطت وزارة الإعلام سيطرتها على المجلس البريطانى لرقباء السينما، وأجبرته على قبول الجدل السياسى داخل الأفلام، والآن، وبعد مرور عقدين من الزمان، حمل عام ١٩٥٩ قماشة كاملة جديدة من المحتوى الدرامى المتسلط على رأس الرقيب. فى هذه الحالة لم يكن وكيل الإصلاح منظمة حكومية، وإنما فيلم سينمائى وحيد. أثبت هذا الفيلم أن الرقابة على الأفلام فى

بريطانيا Britain فى سنوات ما بعد الحرب، قد تأسست من أجل الحفاظ على ملامح الحالة الراهنة، وليس بهدف حماية الفيلم الواقع تحت مقص الرقيب كما أُعلن مرارا وتكرار.

أثبت الفيلم المسموح بعرضه بضمان شهادة "إكس / X" حيويته فى شباك التذاكر، وانتقل الآن لينضم إلى الأفلام السائدة فى السينما البريطانية. (ومع وثبة هذه المكانة إلى أعلى بفضل فيلم "البرى وصاحب الإرادة / The Wild and the Willing" فى عام ١٩٦٢، أثبتت المنطقة كلها الآن نجاحها الاقتصادى). ولأن أفلام هوليوود كانت مستمرة فى معاناتها مع قيودها، بفعل قوانين الرقابة المفروضة عليها منذ أواخر العشرينيات. فقد انعكس ذلك أكثر على رسوخ المخرجين البريطانيين واستثمارهم لتلبية احتياج الجمهور الأمريكى الضخم إلى أفلام قضايا الكبار الناضجين. هذا ما واصلوا عمله بالفعل. فى خلال السنوات الخمس التالية جلب مخـرجون بريطانيون جدد مزدهرون بأفكار طازجة صالحة للشاشة، اتجاها محملا بالمباشرة والإدراك الاجتماعى ليحيوا صناعة السينما التى أشرفت على الموت، ويلفلفوا الرقيب حول نفسه. لم يعد الجنس والطبقية مطرودين من الشاشة. ومع اختراق هذين النموذجين الحاسمين للتابوهات العتيقة، تحطمت القيود الملتفة على عنق مضمون الفيلم أخيرا، والتى بذل المجلس البريطانى لرقباء السينما من أجلها كل ما فى وسعه منذ نشأته فى عام ١٩١٢.

(١٠)

مجلس الرقباء يطلق الإشارة

تبدلت أحوال ممارسات المجلس البريطانى لرقباء السينما فى بريطانيا أثناء الستينيات كما لم يحدث فى أى عقد آخر. سيحاول المجلس الذى اعتاد المرابضة فى موقع الدفاع تدعيم مواقف وترتيبات جديدة مختارة، سيتخطاها المخرجون السينمائيون وكتاب السيناريو الجدد على الفور. على الجانب الآخر تعلّق المجلس فى هذه الفترة الجريحة بجون تريفيليان، ووجد فيه السكرتير الذى اعتاد معايشة الجو العام، وقد حارب بكفاءة على أمل الهروب والاختباء من المواجهة، ورفع شعار تشخيص الهدف المتحرك حتى لو كان ذلك على حساب مناقضته لنفسه.

لقد زُرعت بذور التغيير من وجهة نظر معارضى المجلس فى عام ١٩٥٨ على يد جى. لى تومسون J. Lee Thompson. ولأن المخرج هاجم "تقلبات وتضاربات" المجلس علنا بدون إلحاق ضرر واضح بمهنته، تعرض الكائن الخرافى الوهمى المتمثل فى صورة هذا المجلس صاحب السلطات المطلقة والمستقل بذاته إلى مناقشات عقلانية على المشاع. مؤكد أن القناعة الشخصية لعبت دورا أيضا فى كشف حجاب هذا المجلس المهيب العفيف سابقا. ففى مقال بارع نُشر فى شهر يوليو عام ١٩٦٠ فى عدد مجلة إنكاونتر Encounter، تبنى الناقد السينمائى ديريك هيل منهجا عقلانيا متشابها مع منهج الروائى الفرنسى إميل زولا، لحصر الأمثلة الدالة على تعديلات المجلس التى أصابت سهامها من ثلاثمائة إلى خمسمائة وخمسين فيلما يُقدَّمون إليه فى كل عام.

وخلص الناقد إلى اتهام المجلس بمسئوليته الكاملة أو الجزئية على أقل تقدير، بتحاشى السينما البريطانية للموضوعات الجديرة بالاهتمام، ونادى باستبدال المجلس ليحل محله قانون المطبوعات البذيئة الذى يراقب كل المنشور فى إنجلترا وويلز وما يسبب منها فسادا وانحرافا.

فى العدد التالى من المجلة أخذت قائمة هيل الراصدة للحيل الرقابية حيزا من الأهمية والتوكيد، عندما أضاف المؤلف المسرحى الإنجليزى جون أوزبورن John Osborne والمخرج السينمائى البريطانى تونى ريتشاردسون Tony Richardson تعليقاتهما عن المجلس. استخدم أوزبورن السخرية الحادة لتضخيم نقد هيل للمجلس البريطانى لرقباء السينما ليُظهر أن: "تاريخ المجلس فى التعصب الراسخ داخله والولاء للوساطة، قد تم مساعدته وتدعيمه بجدارة بيد غالبية منتجى السينما البريطانيين، منذ اتفق الطرفان على امتلاك هذه الكفاءات المشتركة". وشرح ريتشاردسون بالضبط وبأسلوب أكثر تأثيرا سبب محاولة تريفيليان إيقاف المدرسة الجديدة للواقعية الاجتماعية حتى لا تصل إلى الشاشة، ليس فقط بسبب إيمان المجلس المعترف به أن الناس تذهب إلى الأفلام "لتهرب من أعبائها"، بل بسبب خوفهم الأكبر من النتائج التى لا تُحصى من فرضية عرض فيلم مبتكر على الشاشة: "أؤمن أن أساس موقف الرقيب هو اعتقاده المتحجر أن الأفلام لا يجب أن تكون جادة أبدا، وأنهم لا بد أن يعملوا داخل حدود صيغة بعينها. لقد أصر مستر تريفيليان أن أفلامى الخاصة مثل "انظر إلى الوراء بغضب / Look Back in Anger" ١٩٥٩ و"المهرج / The Entertainer" ١٩٦٠ سيخلقان مشاكل له، ليس لأنهما قد يفسدان أى شخص، بل لأنهما [واقعيان] جدا. ولمّح إلى أن الجمهور لا يجب أن يكون على وعى بعالمه، أو يعقد علاقات وروابط بين ما يراه على الشاشة وبين خبراته الاجتماعية. فهذا سوف يؤدى إلى اضطراب كبير".

لقد شعر ريتشاردسون أنه تعرض للقهر السافر على يد المجلس، وستتوفر العديد من الأسباب لاستقرار هذا الإحساس داخل المخرج فى السنوات التالية. أما الدوافع الأهم التى أجبرت المؤلفين مثل أوزبورن على الغضب، فهى وضع السيناريوهات والأفلام الجاهزة معا تحت مقص الرقيب. لكن ما العمل وهو سيف مسلط على الجميع ولا مفر منه حتى على الكتّاب المرموقين. سائرا على هدى القائد السابق آرثر واتكنز Arthur Watkins، سارع تريفيليان ببناء شبكة من الاتصالات مع المنتجين والموزعين فى صناعة السينما. وغذّى من خلالهم عملية الرقابة المبكرة على الأفلام، لدرجة أن عام ١٩٦٠ شهد تقدم ثمانين بالمائة من السيناريوهات البريطانية إلى المجلس قبل الإنتاج وملامسة أرض الاستوديو. وأكد تريفيليان حدوث ذلك بناء على اختيار "المخرجين". إنهم ليسوا فى حاجة إلى إرسال أى سيناريو إلينا. لا أحد مضطر إلى ذلك. ورغم ذلك كان مستبعدا جدا إخفاق السكرتير "الودود جدا" فى لفت نظر المنتجين للميزة الكبيرة التى يمكن تحقيقها من عدم تكبدهم أعباء إعادة تصوير المشاهد الخاضعة للرقابة.

لم تنل خدمة رقابة المجلس على السيناريوهات تشجيعا من أجل فحص الأفلام التجارية السائدة أو أفلام بى B الرخيصة. (كما أشار تونى ريتشاردسون أن الرقابة على أنواع هذه الأفلام تتم وفق صيغة متوقعة). الحقيقة أن تريفيليان سعى إلى اصطياد السيناريوهات التى يمكن -بسبب الجدل- أن تأتى بنتائج عكسية تُفرض على الرقابة، لو سمح لها بالتطوير بدون وضع موانع وعراقيل بين مرحلة كتابة السيناريو ومرحلة الإنتاج، بناء على تضمُنها قضايا مثيرة للجدل. لم يكتف المنتجون بالموافقة على رغبات الرقيب فى هذا الشأن فقط، بل قاموا أحيانا بتمويل الأفلام المستقلة بناء على إجازة المجلس البريطانى لرقباء السينما للسيناريوهات. انصياعا إلى شروط شركة وارنر- سيفين آرتس Warner-Seven Arts منتجة فيلم "لوليتا / Lolita"

١٩٦١، اضطر المخرج الأمريكي ستانلي كوبريك Stanley Kubrick لاستشارة تريفيليان والرقيب الأمريكي بجمعية السينما الأمريكية MPAA، وهي الاستشارة التي أثمرت إضافة تعديلات على سيناريو الروسي فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov بالتبعية.

في هذه القضية على الأقل أنذر وجود شرط ما بنزول كارثة من حيث المبدأ. فقد بالغ تريفيليان في رد فعله تجاه خطاب جاءه من ستانلي كوبريك، يبلغه بعزمه على تصوير الفيلم في قالب كوميدي، وليس في قالب تراجيدي كما نصحه تريفيليان. ثم اعترف تريفيليان في خطابه التالي أنه أساء فهم نوايا المخرج الأمريكي. "لا بد أن أعتذر إليه لاستخدامي عبارة [إن استدرار هذا الفيلم للضحكات الرخيصة يُعد دربا من الخيال]. سجلك الحافل ومكانة فريق عملك يؤكدان مدى فداحة ظلم هذا التعليق".

اتضح أمام عيني تريفيليان أن الفترة التي انقضت بين الخطابين شهدت استباق المخرج والسيناريست للاقتناع بدوافع قلق الرقابة. أولا وقبل كل شيء رفع المؤلف عمر بطلته البالغة. من اثني عشر عاما في روايته التي حولّها بنفسه إلى سيناريو سينمائي إلى أربعة عشر عاما داخل سياق الفيلم. وانطلاقا من المعلومة التي بلغته عن جمعية السينما الأمريكية MPAA، واعتزامها التمسك بفقرة "التعويض المعنوي"، (وهو الشرط المعترف به ضمنيا بشكل غير رسمي في بريطانيا أيضا)، افتتح السيناريست فيلمه بمشهد عقاب. ها هو هامبرت هامبرت Humbert Humbert (الممثل البريطاني جيمس ماسون James Mason) البطل المهووس جنسيا بالأطفال قبل بلوغهم الكامل، ينتقم من وريثه لصالح لوليتا بإطلاق الرصاص على منافسه. مع ذلك لم يسترح ضمير الرقيبين على جانبي المحيط الأطلنطي بعد ما فعله المؤلف الواعي. لكن رغم جميع الاحتياطات التي اتبعها السيناريست، فإن رئيس الرقباء ألح على إجراء تغيير واحد آخر شديد الأهمية.

ارتبط هذا المطلب بنظرية الفتاة "فى أولى مراحل بلوغها" والتى فسرها نابوكوف كالآتى: "هناك فتيات يقفن بين حدود عامهن التاسع والرابع عشر، يكشفن عن طبيعتهن غير الآدمية التى يتضح أنها شيطانية أمام مجموعة محددة مسحورة من البشر، تُقدر أعمارهم بضعفى أو بثلاثة أضعاف هؤلاء الفتيات". نقل المؤلف هذه العبارة من روايته إلى السينما، ليتلوها صوت هامبرت وهو خارج الكادر فى ظل وجود رسومات متنوعة فى الخلفية عن نوعية هؤلاء الفتيات، مثل قائدات التشجيع للفرق الرياضية وفتيات المدارس بجواربهن العسكرية وغيرهن.

تركز احتجاج تريفيليان فى هذا المشهد على تعميم صوت البطل لتصنيفات وفئات هذا الوصف. فلو اختص الصوت فتاة واحدة محددة متطرفة نادرة، سيظهر الموقف وكأنه مقترن بالبطل نفسه. وقال الرقيب إن تمثيل هذا التصنيف ذى الإرشادات المرسومة -بما يحويه من غواية وإثارة- سيصبح حضا مباشرا على اتباعه دون وعى البطل لفعل السقوط غير الأخلاقى من قمة السمو المتمسك بالأعراف والتقاليد. من سوء الحظ أن نابوكوف -الذى رفض أى تغيير طفيف أجراه المحرران الأدبيان على المخطوط الأصلى- لم يسجل أى رد فعل تجاه عجرفة تريفيليان. وبعد اختراق عمل المؤلف العظيم، لم تُعلَن أسرار نظرية هامبرت على الجمهور أبدا.

طبقا لما يمكن استنتاجه من مراسلات تريفيليان مع المخرج، فقد اعتبر سكرتير المجلس نفسه مرسلا للعناية بالعالم، المتغلغل تلقائيا فى دنيا الإخراج السينمائى. من هنا أصبح إشرافه الإدارى على السيناريو محل مفاوضات، بعدما كانت فرضا متطفلا يُملى من جانب واحد.

أصر الروائى البريطانى آلان سيليتو Alan Sillitoe فى تقديمه المعالجة السينمائية لروايته "ليلة السبت وصباح الأحد / Saturday Night and Sunday Morning" فى النصف الثانى من عام ١٩٥٩، على أن السبب الرئيسى الذى دفع فيلم المخرج

التشيكى كاريل رايز Karel Reisz لخيانة روايته، يرجع إلى عوائق الرقابة حسبما أعلن هو بعد ستة أشهر. وقال: "يبدو لى أن الرقابة على صناعة السينما البريطانية فى طريقها إلى ضيق الأفق مثل نظيرتها فى روسيا السوفيتية Soviet Russia". الحقيقة أن الرقابة المبكرة المفروضة على السيناريو فى جميع أفلام الستينيات -ومن ضمنهما هذا الفيلم الذى يحمل اسم الرواية- قد خضعت لسلطة الحلول الوسط.

اعترف الجميع أن التعليق الافتتاحى لفاحص المجلس انغمس فى المحاباة المكشوفة: "أرى من قصاصة المجاملات المرفقة أنها تنتمى لأسلوب المجموعة المتورط معها جون أوزبورن John Osborne؛ ربما ندرك ذلك من لغة السيناريو". لكن تكرارا لموقف الكثيرين من السابقين واللاحقين، انجذب قارىء المجلس البريطانى لرقباء السينما إلى خلق سيليتو Sillitoe لشخصية آرثر سيتون Arthur Seaton (الممثل البريطانى آلبرت فينى Albert Finney)، هذا الخجول محب النساء المناقض لمواصفات البطل، وصراعه البائس لتجنب مشقة العمل، والعقاب الناتج عن علاقة غرامية مع زوجة زميله عامل المصنع. "البطل رجل فاسد لاأخلاقى كان سيلقى مصيره فى السجن بدون شك لو كان يعيش بيننا، لكنى استمتعت به أكثر بكثير من هؤلاء البشر الذين ظهروا فى فيلم "انظر إلى الوراء بغضب / Look Back in Anger" وفيلم "طعم العسل / A Taste of Honey" (إنها نماذج أعمال أخرى تنتمى إلى المدرسة الجديدة للكتّاب الشبان المتحدثين بلسان الناس، ويُعد أوزبورن من أحد أهم أقطابها)، لأننى أستطيع أن أؤمن به، وربما أعجَب به فى النهاية".

اعترافا بتأثير فيلم "غرفة على السطح / Room At the Top" على المجلس البريطانى لرقباء السينما، سمح الفاحص بظهور كلمات سوقية مثل "دموى" و"فتيات مثيرات" و"أوغاد". لكنه تمسك برفضه لكلمات أكثر تدنيا. تريفيليان نفسه أخبر هارى سالزمان Harry Salzman منتج فيلم "ليلة السبت وصباح الأحد / Saturday Night

and Sunday Morning": "أننا لم نقبل بعد استخدام كلمة وضيعة دالة على شخص تافه فى الأفلام (Bogger)" وطلب أن تستبدل أحد حروفها و هو ال(o) بحرف ال (u) (Bugger) بما لا يجعلها تختلف كثيرا. وتم تنفيذ هذا التعديل بالفعل فى شريط الصوت. (أما الكلمة المتدنية بكل حروفها الصحيحة فقد ظهرت لأول مرة على شاشة السينما فى فيلم "من يخاف من فرجينيا وولف؟ / ?Who's Afraid of Virginia Woolf" ١٩٦٦ إخراج الألمانى الأمريكى مايك نيكولز Mike Nichols. من سوء الطالع أن كل هذا لم يكن مجرد سؤال فى علم تطور معانى الكلمات. فقد تعرضت كلمات كثيرة نابعة من لهجة مقاطعة نوتنجهامشاير Nottinghamshire التى ينتمى إليها سيليتو وتسببت فى كم من الإدانات للرواية إلى تقييد حريتها فى النطق خاصة فيما يتعلق بكلمات القَسَم، وقد فُقد الكثير من النكهة المحلية عند عرض الفيلم.

هناك سبب جوهرى لعدم ظهور عملية إجهاض على الشاشة، و هو مشهد تنجح فيه السيدة المتزوجة فى التخلص من حَمْل غير مرغوب فيه ناتج عن علاقة آثمة مع آرثر. فى نهاية الفيلم تم التخلص من الحمل الغامض "بدون" إظهار عملية الإجهاض ذاتها، كما أصر الرقيب على "عدم التدخل الخارجى" مطلقا. لكن لأن المنتج هارى سالزمان استخدم طرقه للإبقاء على هذا المشهد وغيره من مشاهد المعارك الحافلة "بالتوحش الزائد"، خضع المجلس للأمر الواقع وأدرك ضرورة إحداث الفروق الأساسية الآن من خلال الأسلوب المُستخدَم الأفضل من القطعات الحادة.

تم اكتساب بعض ملامح التفاصيل الجزئية التى انصهر فيها المجلس والمنتجون بمعرفة القدر بفضل عبارة آرثر: "كنت أضاجع امرأة متزوجة". ولاحظ قارئ المجلس على السيناريو "أنهما يريدان ممارسة الحب فى فيلم [غرفة على السطح/ Room at the Top] صراحة، ولا بد من السماح لهما بذلك". لكنه كان فى مأزق. "أنا لا أعرف مدى بذاءة هذه العبارة". ثم اقترح تريفيليان حلا بديلا لتصبح العبارة: "كنت أمارس الرذيلة

مع امرأة متزوجة"، ثم استُبعد هذا الاقتراح لينتهى الفيلم بعبارة "كنت أرافق سيدة متزوجة".

استنتج فاحص المجلس "أنهم لم يلتزموا بكل ما طلبنا، لكنهم نفذوا لنا أهم رغباتنا". ما لم يعرفه الرقيب ولا سيليتو هو أن الوجود الصريح للممثل البريطانى ألبرت فينى -الذى جسّد شخصية آرثر سيتون- لم يرجح صدمة القيم فى السيناريو الأصلى، بل إنه عززها وزينها أيضا. وكما لاحظ الناقد ألكسندر ووكر أنه "من خلال عينه الحذرة ومزاحه المغرور ورقبته القصيرة وذقنه البارزة، امتلك فينى الحيوية الطبيعية لبيئة الطبقة العاملة؛ حيث استجاب هذا الصاعد لأحضان رغبة البقاء على قيد الحياة، باستخدام لغة الحركة السريعة الخفيفة المفاجئة بدون مراعاة مشاعر الآخرين كثيرا. بعد وقت قليل للغاية سيقوم فريق البيتلز الغنائى بتحويل هذا الموقف إلى أغنية ناجحة جدا. لكن يظل طعم المفاجأة الأولى محفوظا فى فيلم (ليلة السبت وصباح الأحد). لهذا لم يكن مفاجئا تحوُّل الحكمة المنفلتة من الرقابة التى أقرتها شخصية آرثر سيتون "لا تدع الأوغاد يسحقونك"، إلى شعار لتكافل وتعاون أبناء الطبقة العاملة كما الأشقاء فى الستينيات.

سيطر هذا الفيلم المتردد الحائر بين التطلع خطوتين إلى الأمام والتقهقر خطوة إلى الوراء، على مقاليد الرقابة المبكرة على سيناريوهات أفلام أخرى لاحقة ناجحة فى الحركة البريطانية الواقعية. أعلن المخرج البريطانى جون شليسنجر John Schlesinger: "أننا بالفعل فى معركة مع الرقيب بخصوص مرحلة السيناريو لفيلمى "نوع من الحب / A Kind of Loving" ١٩٦٢، بسبب المشهد الذى يظهر فيه الشاب فيك براون Vic Brown (الممثل البريطانى آلان بيتس Alan Bates) وهو يحاول شراء وسيلة لمنع الحَمْل من السيدة مساعِدة الكيميائى، حتى يظهر بصحبة زجاجة مشروب منعش برىء ليس إلا". وأضاف المخرج: "كانت هناك إشارات أخرى أقل مرحا لوسائل منع

الحمل فى السيناريو، لكن رؤية الرقيب التقدمية استقرت على أنه لو تم السماح بذكر وسائل منع الحمل هنا فى سياق معترف به شرعى، سيضعف مركز المعارضة لاستخدامه فى سياقات أخرى". فى النهاية فاز المخرج بنتيجة الجدال لأنه آمن "إننا نقدم الموضوع بأمانة وبدون إثارة".

اقترنت معالجة سينمائية أكثر صرامة وإقناعا بنجاح الفيلم الواقعى الاجتماعى "غرفة على شكل حرف إل / The L-Shaped Room" ١٩٦٢ سيناريو وإخراج البريطانى بريان فوربس Bryan Forbes. فرض المجلس على المخرج حوالى ثلاثين تغييرا ليطرد أى إشارة جنسية دالة على احتكاك وملامسة الثدى والفخذ، مع عدم سماح الرقيب بالرقص الجنسى المثير أبدا. واقتنع المجلس بأن تمرير الفيلم احتمال بعيد للأسباب السابقة، بخلاف العديد من جمل الحوار المماثلة فى الإيحاء مثل "هذه هى النماذج التى تدفعنى لارتكاب الفحشاء فى قلب كنيسة وستمنيستر آبى Westmini-ster Abbey أثناء انعقاد مراسم زواج ملكى". وبلغ الأمر مداه عندما أُجبر السيناريست/ المخرج على إبلاغ بطلة فيلمه الممثلة والراقصة الفرنسية ليزلى كارون Leslie Caron، أنه تلقى تعليمات بتغطية صدرها برباط أثناء مشهد العرى.

وتأكد المخرج أن "احتمال وجود تساهل أعظم فى حالة تخفيف جرعة الجنس"، له بعض الأساس والمرجعية الواقعية فى هذا الوقت. فيما بعد أعلن تريفيليان عن ندمه بسبب أول أفلام بوند Bond "د. نو / Dr. No" ١٩٦٢ وفيلم "من روسيا مع حبى / From Russia with Love"، حيث ظهرا من وراء المجلس البريطانى لرقباء السينما بما يتضمنان من عزوف موحٍ عن النساء بدون تدخلات. بينما لاقت حقيقة ممارسة الجنس فى فيلم "هذه الحياة الرياضية / This Sporting Life" ١٩٦٣ إخراج البريطانى ليندساى أندرسون Lindsay Anderson، معاملة مهينة من المجلس وكأنه يحمل أعراض مرض عضوى، علما بأن المشاهد الحسية تسللت ببراعة داخل جديلة السياق فى عالم فريق الرجبى. قال تريفيليان للمخرج: "إننا لا نريد أن نرى فرانك (الممثل الأيرلندى

ريتشارد هاريس) وهو يمرر يديه فوق جسد مسز هاموند (الممثلة الويلزية راتشل روبرتس) لتستعرض تقاسيمها فى كل اتجاه، والمؤكد أننا لا نرغب فى تخيل السطور الوصفية المكتوبة وإحالتها إلى صورة مرئية، مثل عبارة [أصبح جسداهما فى حالة فوران نشاط فجائى]".

اعتبر المحللون الثقافيون أن ارتفاع صوت موسيقى الروك آند رول المميزة لمدينة ليفربول مع ظهور المينى جيب هو تاريخ بزوغ "المد والجزر المباح" الذى اكتسح بريطانيا فى الستينيات. مع ذلك مازال مجلس تريفيليان يتصور نفسه الملك كانوت بجلالة قدره، وهو أحد أشهر ملوك الفايكنج فى الدانمارك وإنجلترا والنرويج وأجزاء من السويد. مثلا تعرض تتابع مشهد الطعام الشهير فى فيلم "توم جونز " ١٩٦٣ إخراج البريطانى تونى ريتشاردسون إلى الفحص المكثف، وفيه يلتهم توم جونز (الممثل البريطانى ألبرت فينى) ومسز والترز (الممثلة الأيرلندية جويس ريدمان) الطعام، بما يرمز إلى جوعهما المتزايد لبعضهما البعض. طلب المخرج الحصول على شهادة "إيه / A" للسماح لمن هم أقل من ستة عشر عاما بمشاهدة الفيلم، لكن تريفيليان وضع العقدة فى المنشار واشترط عليه مقابضته بإزالة لقطة لمسز والترز وهى تهدهد محارة بلسانها قبل أن تتزحلق على حنجرتها المتجهة إلى أعلى مقابل منحه هذه الشهادة. هذا التهديد من جانب الرقيب عادة ما يؤدى الغرض؛ لأنه رغم نجاح العديد من الأفلام الحاصلة على شهادة "إكس / X"، فإنه من الصعب أن تحجز لهذه الفئة فى دور العرض السينمائية الكبرى. فمازالت دور عرض رانك Rahk وإيه بى سى ABC تنضم إلى الرقيب فى رفض الأفلام غير العائلية. مع ذلك نجح فيلم "توم جونز" فى تحقيق نجاح غامر وهو على قوة الشهادة "إكس / X"، لكن تونى ريتشاردسون لجأ إلى المقامرة عندما رفض إجراء هذا القطع.

واحدة من القصص المشكوك فى صحتها التى اعتاد السيناريست هيرمان مانكيفيتش Herman Mankiewicz سردها عن هوليوود في الثلاثينيات، تقول إن

أسطورة شركة إم جى إم MGM لويس بى. ماير Louis B. Mayer، عيّن مساعدا وظيفته أن يدفع له رأسه خارج النافذة ليرى اتجاه الريح. على مدى الثلاثة عشر عاما التى قضاها تريفيليان سكرتيرا للمجلس، لم يحدث أنه تنحى عن مكانه من أجل نافذة. فهو لم يتوقف عن "قياس رأى العامة". لكنه لم يكتشف مثل غيره المنطقة الدقيقة التى تقبع فيها حدود الحشمة واللياقة المزعومة. خلال لحظات ما قبل الخطايا العديدة التى مرت على الرقابة فى الستينيات، تأكد السكرتير تماما أنه توجد حدود أخلاقية فى الخارج تشعر الغالبية العظمى من الشعب البريطانى تجاهها بعدم الراحة بلا جدال.

فى إشارة للبيئة الاجتماعية المحيطة التى شارك فيها الرقيب، أعلن تريفيليان عام ١٩٥٨ أننا: "نستطيع الحديث فى دوائرنا عن الشذوذ الجنسى، لكن الشعب يصيبه الإحراج بسبب هذا الموضوع، وعندما يصبح مشاعا دون أن يثير أى استياء، ستحظر الرقابة وجوده على الشاشة". اعترف السكرتير على الملأ أنه لا بد أن يخطو بحذر فوق هذا الملعب؛ لأنه حتى هذه اللحظة كان هذا الموضوع خافيا عن الأنظار عمليا بكل الأشكال، ليس فى دور العرض السينمائية البريطانية فقط، وإنما على مستوى دور العرض فى العالم أجمع.

بعد مرور أسبوعين من صدور قرار يُعتبر علامة بارزة محتملة فى بلوغ ذروة الشجاعة الأخلاقية فى المجلس البريطانى لرقباء السينما، أعلن السكرتير أنه غيّر رأيه. من الآن لن تُحظر الأفلام التى تتناول الشذوذ الجنسى، طالما هناك معالجة سينمائية "مسئولة". حملت هذه الكلمة بين طياتها شفرة "للاستشارات والمداولات"، والتى قصدت بالتبعية نصيحة منتجى هذه الأفلام بالتقدم بسيناريوهاتهم إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما. خلال عامين تقدم ثلاثة سيناريوهات لأفلام "اتهام جاد / Serious Charge" ١٩٥٩ و"أوسكار وايلد" ١٩٦٠ و"محاكمات أوسكار وايلد / The Trials of Oscar Wilde" ١٩٦٠، لكن ولا واحد منهم تسبب فى أى مشكلة رقابية للمجلس. سواء بسبب الاكتفاء بالإشارة للشذوذ فى حدود ومناطق رصينة لهيئة المحكمة الرقابية. أو

بسبب توظيف القضية كحيلة وأداة أبعد لصنع حبكة عن رجل يُتهم خطأ بانتهاك جسد مراهق، مثلما حدث فى فيلم "اتهام جاد / Serious Charge" عندما اتُّهم قسيس (الممثل البريطانى أنتونى كيل Anthony Quayle) بالخطأ فى القضية نفسها.

فى مايو عام ١٩٦٠ أبلغ المنتج البريطانى مايكل رالف Michael Ralph المجلس، أن سيناريو بعنوان "ضحية / Victim" على وشك الاكتمال. هل يستطيع المجلس البريطانى لرقباء السينما نُصح شركة الإنتاج واتحاد المخرجين بضرورة مواصلة الفيلم أم لا؟

الهدف من سيناريو الفيلم هو إثبات صلاحية وشرعية توصيات تقرير اللجنة، التى ترأسها السياسى البريطانى لورد فولفندين Lord Wolfenden والصادر عام ١٩٥٨ لشجب آثام الشذوذ الجنسى والبغاء، الذى أيد عدم التجريم الجزئى لشذوذ الرجال. سلط سيناريو الإنجليزية جانيت جرين Janet Green الضوء على الإحصائية المذكورة فى التقرير، والتى أفادت أن تسعين بالمائة من قضايا الابتزاز فى إنجلترا فى ذلك الوقت على صلة وثيقة بالشذوذ الجنسى، بسبب احتياج ممارسيه إخفاء أمرهم ليعيشوا فى صمت وتمر المسألة مرورا "عاديا"، وهو ما اعتبرته السيناريست مفتاحا لقصتها.

من وجهة نظر عين معاصرة تعلن حبكة جرين Green الدرامية عن نفسها مبدئيا بطريقة اليأس المحروم من الحلول الوسط. ملفيل فار Melville Farr (الممثل البريطانى ديرك بوجارد Derk Bogarde) المحامى الوسيم القادم من قمة الطبقة المتوسطة، والمتزوج عن حب بسيدة صبورة شاذ جنسيا، لكنه دائما يكبح جماح احتياجاته الجسدية. قبل عدة سنوات كان على علاقة مع شاب من الطبقة العاملة يُدعى بوى باريت Boy Barret (الممثل البريطانى بيتر مكينيرى Peter McEnery)، لكنها خلت من الاتصال الجسدى كما يتضح باختصار. وعندما تتعرض علاقتهما الأفلاطونية إلى التهديد بسلاح الابتزاز، يختار باريت Barret الانتحار بمبدأ الإيثار فى محاولة لإنقاذ

زواج صديقه ومهنته، مُقدِما على التضحية بمهنته وغالبا بزيجته، يقرر فار Farre إعلان التحدى للقانون الوضعى الذى يدين الشاذين جنسيا، لينتقم لموت صديقه بوضع مبتزهما تحت سيف العدالة.

علق الناقد الأمريكى فيتو روسو Vito Russo فى بحثه الاستقصائى "خزانة السيلولويد The Celluloid Closet" على هذه القضية فوق شاشة السينما، وقال إن فيلم "ضحية": "يخلق بطلا شاذا محملا بأوراق معتمدة كافية ليدخل الجنة ويترك المجتمع وحيدا". كما أرجع الناقد نجاح دور المحامى المقاتل إلى فار Farre. أصبح محامى الطبقة المتوسطة "بطلا من منظور أصحاب التوجهات المماثلة؛ لأنه صمم على إعارة قليل من الكرامة إلى علاقة بين رجلين، من خلال خوض معركة لتقنين وجودهما". فى منتصف عام ١٩٦٠ ومع صدور توصيات التقرير، كان لا بد من الانتظار ثلاث سنوات أخرى لطرح القضية فى البرلمان، وقد أحرز هذا التأييد أثره على الرقيب قبل الأوان.

كتب نيوتون برانش Newton Branch أحد كبار الرقباء بالمجلس فى تقريره الداخلى: "لا يمكننى تحمل شعور أن قبول وجود الشذوذ مدبر بإحكام فى هذا السيناريو. هناك أمثلة على التبريرات الخاصة... فى صفحة مائة وثمانية يقول ملفيل فار لمفتش البوليس هاريس: [نحن نعيش خلف حدود الزمن. القانون هو المذنب. تمنح حصانة المُبتَز فرصا لا تُبارى لغيره من المبتزين. هذا هو ما تعلمته] وعاد برانش لتأكيد إثباتاته ويقول: إن غالبية الناس فى هذا البلد لا يوافقون على أن القانون هو المذنب. أنا لا أهتم بتفاهات ما يفعله هؤلاء فى الخفاء. لكن هناك فضول متهور فى تسعين بالمائة من الرجال فى اختيار شركائهم، وفى ممارسة سلوكياتهم العامة إلى حد كبير".

حتى نزداد قربا من قلب الموضوع نذكر أن أودرى فيلد زميلة نيوتون برانش، والتى صعدت إلى هذا المركز بعدما شغلت مكان سكرتير المجلس أثناء الحرب، أعربت عن قلقها حول الشبكة الكبيرة التى ألقاها ملفيل فار حول عالم الشواذ فى لندن من

أجل اصطياد المبتزين. وحذرت هى من "أنه أمر شديد الوطأة أن تقف فى مواجهة عالم له سكانه المهمشون [المشوَّشون]؛ بينما هناك القليل من الشخصيات القيِّمة فى هذه الحبكة. نحن فى حاجة إلى حصافة عظيمة وفطنة لو حدث وخرج هذا الأمر إلى النور، لا يجب أن يظهر هؤلاء المشوشون على السطح. علينا التركيز أكثر على مسار الشخصيات الأخرى وحياتهم اليومية بالتعاون مع ناس آخرين غير مشوشين، مقابل التقليل من التركيز على تجمع هؤلاء المسحورين المضطربين المندسين فى البارات والنوادى".

ثم قام تريفيليان بتلخيص هذه التقارير الداخلية، لكن رئيس الرقباء اتجه إلى التقليل من عامل التحفظ مع الإعلاء من شأن المرونة أكثر من بقية الفاحصين لديه. (محتمل أن ذلك هو سبب اختيار سير سيدنى هاريس له، حتى يشغل منصب سكرتير المجلس فى عام ١٩٥٨، ويعتلى القمة فوق اثنين من رؤوساء الرقباء، اللذين انضما إلى المجلس قبل تريفيليان). فراح يُلطِّف من نقد فاحصيه مع تهدئة مخاوفهم من "الآخرين"، من خلال مراسلاته التى بعث بها إلى جانيت جرين فى نهاية شهر يونيو عام ١٩٦٠ . مع ذلك لم يَنْتَبْهْ الخوف من أن يحكى مضمون قصتها.

لقد أبلغها سكرتير المجلس أن "رأى الناس قد انقسم حول موضوع الشذوذ الجنسى، ولو ارتفع صوت الجدال فى هذه المسألة داخل مجلس النواب هذا الأسبوع، فهذا يعنى إصرار الأغلبية المعارضة على عدم فرض أى تعامل رحيم مع القضية. إن تصدى مخرج لنوعية هذا الموضوع، يعنى أنه يطأ فوق أرض خطرة وعليه أن يتقدم بحذر...". اقترح تريفيليان أن الفيلم لا بد أن يتسبب فى انعكاس هذا الانقسام. لكنه عاد ومنح جانيت جرين فرصة غير متعمدة لاستكشاف التناقض الوجدانى داخل فار Farr من منظور صاحب هذا التوجه، عندما ألقى الضوء على صراع القلب بالفيلم: "من المفيد إظهار أن الزوج يعيش علاقة طبيعية مع زوجته، لكن نبضاته الدفينة الخاضعة لسيطرته كامنة داخله. الحقيقة أود أن يتمحور الفيلم حول قصة هذه المأساة".

لما كان تريفيليان يبرهن على رأى رجل سياسى فيما يخص مستوى من التسامح قابل للانضباط، وبما يتناسب مع كل قضية جدلية فى فيلم -ومن بينها قضية الممارسات المثلية- تعاملت صناعة السينما مع هذا الموضوع بنفور واضح. كشف الممثل البريطانى ديرك بوجارد فى كتاب سيرته الذاتية "ثعابين وسلالم / Snakes and Ladders" أنه عندما بدأ اتحاد المخرجين اختيار فريق الممثلين لفيلم "ضحية"، "وافق عدد قليل جدا من الممثلين على قبول المشاركة فى الفيلم، أما أغلبيتهم فرفضت بفتور. وكلما طلبوا من ممثلة لعب دور الزوجة، ترمى الأمر كله برمته من رأسها بدون حتى قراءة السيناريو. كلهن فعلن ذلك باستثناء الممثلة البريطانية سيلفيا سيمز Sylvia Sims". أحيانا يتم معاملة فريق الممثلين وفريق العاملين خلف الكاميرا "وكأننا نغير على مقدسات"، وقد أخبر المحامى المسئول عن صياغة العقود ديرك بوجارد، أنه يريده "أن يغسل يديه بعد قراءة السيناريو".

بمجرد إنتاج الفيلم عاد الرقباء إلى أدراجهم ليمارسوا مهمتهم الأساسية فى الحذف والتقطيع. طالب تريفيليان هو وفاحصوه التخلص من عدد من المشاهد، أكد فيها الديالوج أن الصبية الصغار على علم إن كانوا مثليين أم لا، وأن قضية الشذوذ "جديرة بالتصديق تماما ولا يُعتد بها بما يكفى، كما أن هناك الكثير من العبارات التى تناولت قدرة البطل على كبح جماح رغباته فى آخر نسخة سيناريو قرأناها".

حاول الرقباء بكل طاقتهم -فى ظل قوة دفع قليلة من جانب تريفيليان- أن يزيلوا أى حوار يتحدى النماذج الشائعة للمثليين، أى استئصال جميع المشاهد التى تؤكد عدم اقتصار وجود هؤلاء فى الطبقة العليا، كما أنهم لا يستمدون هويتهم من احتياجاتهم الجنسية، وأن هذه الرغبات ليست سلوكا يسهل اختياره ويتغير حسب الإرادة. باختصار لقد أرادوا حذف أى مشهد يثبت نظرية أن المثلية توجه وليست فعلا. ومع ذلك ربح المجلس هذه المعارك. لقد كافح المنتج البريطانى مايكل ريلف Michael

Relph بكل جهده للاحتفاظ بأى ديالوج يخترق أساطير المثليين، لكن حتى يضمن الحصول على شهادة "إكس / X"، كان عليه أن يتخلى عن جميع هذه السطور تقريبا. ومع ذلك حدث استثناء حيوى أساسى.

بعد كتابة سيناريو الفيلم أضيف ديالوج جديد متناسب مع التعديلات. وانتهى الفيلم باعتراف البطل لزوجته أن المثلية أمر خاطئ: الدين فقط يمكنه أن يساعد الإنسان على التمسك بقناعاته، وقتها سيقوم بإنكار ذاته فى سبيل صالح المجتمع. فى النسخة الجديدة من السيناريو يواجه المحامى زوجته، وكان لا بد من الانتظار عقدين كاملين حتى يصبح مشهد خروج الرجل المثلى من خلوته الخاصة عرفا فى أفلام المثليين. تصرخ الزوجة: "هل يمكنك أن تنجذب إلى ولد مثلما تنجذب إلى فتاة؟" فيبكى البطل وهو يقول: "لأننى أريده، هل تفهمين؟" المؤكد أن المجلس البريطانى لرقباء السينما طالب بسرعة التخلص من هذه الكلمات. لكن بينما أبدى المنتج استعدادا للتضحية بمشاهد أخرى، رفض التخلى عن هذه الكلمات رغم تهديدات تريفيليان بسحب شهادة الموافقة على الفيلم. وأخيرا ظهر فيلم على الشاشة يعبر فيه الرجل المثلى عن حبه.

بعد عدة سنوات أُعلنت تبريرات وجود هذه المشاهد الصادمة فى حوار ديرك بوجارد مع الناقد السينمائى الإنجليزى بارى نورمان فى جريدة التايمز عندما قال: "لقد كتبت هذا المشهد. ليس هناك حلول وسط فى هذه المسألة. فنحن إما أن نقدم فيلما عن هؤلاء المشوَّشين أو لا. أتصور أن هذا الفيلم صنع فارقا كبيرا فى حياة الناس". وقد وافقه الناقد فيتو روسو فى اعتقاده: "إن ظهور المثليين فى لحظاتهم الخاصة، كان مؤشرا أولا لاعتراف الفيلم بمعلومة الاضطهاد المشترك".

تبقّى أمام تريفيليان أمر واحد حتى يفرج عن الفيلم. لقد أبلغ المنتج: "أريد تقديم هذا المشروع فى الوقت المناسب إلى رئيسنا الجديد لورد موريسون Lord Morrison. فلو ظهر نقد للفيلم سينعكس ذلك على قراره، وبما أن عليه تحمل القرار على مسئوليته

الشخصية، فمن الأفضل أن يلم بكل معلومة عن المشروع". هنا تكمن المعضلة. فقد أوضح الناقد ألكسندر ووكر فيما بعد أن الرئيس الجديد "لم يخف رفضه طرح القضية بهذه القوة، ولا خوفه من انتشار هذه الحياة المتسيبة بين شباب المراهقين والعاهرات. وانصب رفضه على الأفلام التى تطرح هذه النوعية من الموضوعات".

تقلّب الرئيس الذى خلف سير سيدنى هاريس فى رئاسة المجلس بين عدة مناصب من خلال حزب العمال، حتى أصبح بفضل تنظيمه ومواهبه التخطيطية وزير الداخلية فى عهد حكومة تشرشل الائتلافية أثناء الحرب. إنه نموذج للرجل القصير الممتلىء بشعر بنى اللون عائد إلى الخلف وقادم من مقدمة رأسه. أكد تريفيليان أن هربرت موريسون يفتخر جدا بخلفيته المتواضعة. إنه الابن السابع لمسئول أمنى فى منطقة بريكستون بجنوب لندن، عاش حياته ضعيفا أمام الخمر، ودائما ما يشترى الرئيس الجديد للمجلس ملابسه وأثاث بيته من مجموعة المحال التجارية كو آب Co-Op التعاونية للمستهلكين، ودائما ما يتباهى بعبارته الأثيرة: "أنا من الطبقة العاملة وأفتخر بذلك".

وكأن سكرتير المجلس الذى تحدث عن الفروق بين تأثير الأفلام على "دائرتنا" المختلف تماما عن تأثيرها على الناس، ليس هو نفسه هذا الرجل الذى ترك المدرسة وهو فى الرابعة عشرة من عمره، وعمل خادما ومساعدا فى محل وعامل لوحة توزيع المحولات. أثير الصراع الطبقى من وجهة نظر تريفيليان بسبب "تعصب هربرت موريسون ضد أى إنسان ذهب إلى الجامعة". سرعان ما تعلم السكرتير الذى قُدر له امتلاك شهادات متنوعة، أن هربرت موريسون متمسك بذلك الاعتقاد "لأنه هو نفسه لم يذهب إلى الجامعة وكم كان يتوق إلى ذلك". فى مثل هذا المناخ ربما كان من حسن حظ السكرتير أن هربرت موريسون نادرا ما يدلى بتصريحات عن الأفلام. واحد من التصريحات القليلة جدا التى أطلقها خلال السنوات الخمس التى قضاها على رأس المجلس، حملت النكهة العامة لموقف الرئيس الجديد تجاه السينما المعاصرة. وخصّ

التصريح فيلم "عالم سوزى وونج / The World of Suzie Wong" ١٩٦٠ وقال فيه: "كان فيلما جميلا للغاية. هناك بعض ملامح ممارسة البغاء، لكنها لم تنشأ من تلقاء نفسها".

بالنسبة لفيلم "ضحية" دبَّر السكرتير حيلة بسيطة لتجنب الشعور السلبى لهربرت موريسون تجاه المثليين. لم تضم سجلات المجلس برهانا على أن رئيس المجلس شاهد الفيلم بالفعل. لهذا فمن الأسلم الافتراض أن تريفيليان لم "يتقدم بالمشروع" لرئيس المجلس البريطانى لرقباء السينما "فى الوقت المناسب"، أو فى أى وقت آخر. لو كان هربرت موريسون أصر على مشاهدة الفيلم، فسيقتصر الأمر على مشاهد قليلة جدا منه على أى حال. كان المتاح أمام سياسى حزب العمال استخدام عين واحدة، طالما أن شبابه وبصيرته لا يسعفانه بغير ذلك.

رغم تأكيد جون ديفيز رئيس منظومة رانك عام ١٩٦٢ عدم رغبته فى مشاهدة شركته تنتج فيلما عن هذه القضية، فإن المخرجين البريطانيين ساروا على الدرب وأنتجوا أفلاما تعلقت بهذه التيمة فى النصف الأول من الستينيات. فظهرت أفلام مثل "طعم العسل / A Taste of Honey" ١٩٦١ إخراج الإنجليزى تونى ريتشاردسون و"أولاد سذج / Leather Boys" ١٩٦٣ إخراج الكندى سيدنى جى. فورى Sidney J. Furie. التقى الفيلمان مع رغبات الرقيب فى تحملهما للمسئولية، ولهذا تم تمريرهما عبر الرقابة على الفور.

تسببت المشاهد المثلية فى الفيلم البريطانى "الخادم / The Servant" ١٩٦٣ إخراج الأمريكى جوزيف لوزى، ولعب فيها الممثل البريطانى ديرك بوجارد دور خادم يصبح دمية سيده فى يده (الممثل البريطانى جيمس فوكس)، فى تصدير معضلة أخلاقية من نوع مختلف أمام تريفيليان. يحكى سيناريو البريطانى هارولد بنتر عن فساد مدروس، يجرجر الضحية الكسولة المقترنة بالطبقة العليا إلى عجز جنسى واقتصادى فى وقت واحد. ويطرح هذا الفسق المحسوب سؤالا إجباريا على الرقيب. هل يتعامل مع القصة اللاأخلاقية على مستوى السطح الظاهرى، أم يستكشف رسالة

اجتماعية من الحبكة التى تقهقرت فيها الطبقة العليا إلى عالم الطفيليات؟ هنا استطاع جوزيف لوزى إقناع تريفيليان بأن الفيلم غير مريح، لكنه دراسة جادة للعدالة الطبيعية فى العمل. (إن جوزيف لوزى محظوظ أيضا بسبب تمرير الفيلم بدون قطع من الرقابة الفرنسية، لأن عضوى لجنة الرقابة الحكومية هناك اللذين حضرا عرض الفيلم غرقا فى النوم أثناء المشاهدة).

تحدد رأى تريفيليان بشكل كبير، لأنه تولى إدارة مناقشات الرقابة على السيناريو فى مرحلة مبكرة مع جوزيف لوزى. استخدم السكرتير هذه الخبرة العملية الجمالية السابقة عنصرا فعالا فى عملية الرقابة اللاحقة. ففى عام ١٩٦١ أعلن للصحافة أنك "عندما تتعامل مع ناس أصحاب قيمة واستقامة وفن، ستجد أن الأمر قد خرج من بين يديك، لأنهم فعلوا ما فعلوه من أجل أسباب ممتدة الصلاحية...". هذا المعيار الجمالى سمح المجلس بتمرير الأفلام التالية مثل "الصمت / The Silence ١٩٦٣ إخراج السويدى برجمان و"الكسوف / L'Eclisse" ١٩٦٢ إخراج الإيطالى أنطونيونى و"سكين فى الماء / Knife in the Water" ١٩٦١ أول أفلام المخرج البولندى بولانسكى، بالإضافة إلى أعمال الكثير من المخرجين البارزين أثناء الستينيات مع حذف لقطات قليلة للغاية.

تكمن سلبية إقامة خط لتمييز الحدود تبعا لإحساس رقيب محدد تجاه الحتمية الجمالية فى اعتمادها على ذوق ذلك الشخص. فبينما أفلتت هذه الأعمال خارج نطاق الرؤية الأحادية التعسفية، لم يوقظ إبداع مخرجين محترمين أى استجابة داخل تريفيليان مثلما فعل مع فيلم برجمان Bergman الذى قال عنه: "إنه قطعة من الفن". وبعد مشاهدة أربع دقائق من فيلم "عاشت حياتها / Vivre Sa Vie" للمخرج الفرنسى جان-لوك جودار، سلّم تريفيليان أنه "فيلم فنى راق، تحليل دقيق مدروس لبغاء عادل تماما. لكن من زاويتنا نحن يجب أن نحذر قبول مشاهد مرئية بعينها، محتمل أن تندس فى أفلام أخرى أقل جودة".

قد تتطلب الرقابة على التيار السائد من الأفلام التى لا تتناسب مع المستوى الفنى المطلوب، مثل فيلم ميلودراما الجريمة الأمريكية "العالم السفلى / Underwold" ١٩٦٠ إخراج الأمريكى سام فولر Sam Fuller أو الملحمة المقدسة "سادوم وعامورة / Sadom and Gomorrah" ١٩٦٣ إخراج الأمريكى روبرت ألدريتش Robert Aldrich، دفع ثمن أعظم من رصيد الفيلم الخام. لقد استُبعدت المشاهد البنائية من الفيلمين، مثلما حدث مع النسخة الأصلية لفيلم "رأس الخوف / Cape Fear" ١٩٦٢ إخراج جى. لى. تومسون J. Lee Thompson، الذى واجه مائة وواحد ستين حذفا أو مائة وإحدى وستين "هزيمة" مثلما أسماها تريفيليان.

كما أضاف المجلس إهانة لدرجة الجرح إلى هذه الفترة، عندما اختصر الأجزاء المبتورة بشكل سافر من الأفلام، وهو ما حدث مع فيلم "تقرير شابمان / The Chapman Report" ١٩٣٢، حيث تسببت المحذوفات فى إظهار الفيلم "أكثر تدنيا" حسب وصف الممثلة البريطانية كلير بلوم Claire Bloom إحدى بطلات الفيلم. أحيانا يلطخون معنى المشهد بالوحل. وبرغم تقدم المخرج البريطانى جون شليسنجر John Schlesinger بسيناريو فيلمه "عزيزتى / Darling" إلى المجلس ليخضع لمرحلة الرقابة المبكرة فى عام ١٩٦٤، فإن الفيلم عانى الأمرّين من الاضطرابات المتفردة. احتوت النسخة الأصلية على تتابع مشاهد يزور فيها مايلز (الممثل الليتوانى لورانس هارفى) وديانا (الممثلة البريطانية جولى كريستى) بيتا للبغاء فى باريس Paris، ويشاهدان هناك اثنين يمارسان الحب، لكن الفيلم يتعرض للحذف عندما تنتظر السيدة وصول رفيقها إلى الفراش، مما يعطى انطباعا بأن المتفرج على وشك أن يشهد أداء ماهرا مبتكرا متفردا.

جلب اعتماد تريفيليان على مرحلة الرقابة المبكرة نكبات ومصائب، حيث تحددت سياسة الرقابة المبكرة بمدى توفر السيناريوهات المتاحة على طاولة إشراف المجلس البريطانى لرقباء السينما. ولأن السوق البريطانى لم يحفل بأهمية قصوى، امتنع عدد

كبير من المخرجين الأمريكيين والأوروبيين عن التقدم بسيناريوهاتهم إلى المجلس فى الستينيات. وأصبح المتعارف عليه أن منع الرقابة عرض فيلم، يساوى تحديد هويته بصفته فيلما أجنبيا. علاوة على هذه المتاهة المتشابكة كان من الممكن أن تتسبب الأفلام التقليدية الأجنبية أيضا فى رفع درجة رغبة السكرتير لقياس منسوب الرأى العام، مما ترتب عليه تفضيله رفض أى فيلم برمته وبكل صراحة، بدلا من هجوم الصحافة عليه لتقطيع أوصاله بهذه الوحشية.

المؤكد أن شركة باراماونت وضعت هذه الحالة فى الاعتبار، عندما تقدمت بفيلمها "سيدة فى قفص / Lady in a Cage" ١٩٦٥ إلى المجلس. لقد أدرك تريفيليان أن حظر عرض هذا الفيلم المخيف المدروس لن يستثير هجوم الصحافة، حيث تدور أحداث الفيلم حول اكتشاف سيدة قعيدة (الممثلة البريطانية أوليفيا دى هافيلاند Olivia de Ha-villand) وقوعها فى شرك، نصبه ثلاثة من أصحاب الاضطرابات العقلية داخل مصعد لتبلغ درجة التعذيب حد العته الشديد. ولأن الفيلم يمتلك حبكة رثة مبتذلة، ولأن العنف فيه متواصل بلا انقطاع بعيدا عن منهج التراكم، واجه المجلس مشكلة تكررت مرتين أثناء الحذف لأنها قد تسبب صعوبات تقنية بالنسبة للرقيب. لهذا أعلن المجلس عن تفسير رسمى لرفض هذا الفيلم فى صيف عام ١٩٦٥، تمثل فى الخوف من مهاجمة المراهقين البريطانيين لبشر عزل من الحماية، من غير أن يعلنوا عن ضعف قدرات وكفاءة الرقيب.

أما عن الفيلمين الأجنبيين اللذين رُفضا خلال هذه الفترة، فقد تقرر منع عرضهما لأسباب غريبة غير مألوفة، خارجة عن سياق العقل والمنطق أيضا، فهما من المخرج الأمريكى العنيد سام فولر. تدور وقائع الفيلم الأول "ممر الصدمات/ Shock Corridor"، فى مكان يُعتبر منطقة محظورة دائما من وجهة نظر المجلس البريطانى لرقباء السينما، وهى مستشفى الأمراض العقلية. اتسمت الأسباب المتنوعة التى ذكرها المجلس لرفضه منح الفيلم شهادة بالعرض فى عام ١٩٦٣ بالارتباك وبالتناقض أيضا.

فى البداية قال المجلس إن تصوير الفيلم أحوال مستشفى أمراض عقلية أمريكية هو الملل بعينه، مقارنة بما يحدث فى مستشفيات بريطانيا. لكن هذا ينطبق أيضا على أفلام العصابات أو الويسترن أو الأفلام الموسيقية. السبب الثانى أن الفيلم يمكنه أن يصيب متفرجى السينما الذين لهم أقارب مقيمين بهذه المستشفيات بالفزع. ربما بدا هذا السبب منطقيا لإجراء حذف واسع المدى على الفيلم الألمانى التعبيرى "مقصورة الدكتور كاليجارى / The Cabinet of Dr. Caligari" فى عام ١٩٢٨، ثم اتضح أنه حتى هذا السبب مجرد عذر ليس إلا.

أما الثلاثة أسباب الأخيرة فقد تفضل المجلس مشكورا وربط بينها وبين حبكة الفيلم: أين المسئولية فى اقتراح إمكانية حصول شخص سليم العقل على حق دخول مستشفى أمراض عقلية بالتظاهر بأنه غير عاقل (ربما اعتقد المجلس أنه تقليد وليس تظاهرا)، وليس من المنطقى أن الإقامة بهذه المستشفى قد تسبب الجنون، وأخيرا أخذ المجلس بعين الاعتبار أن الفيلم ربما يترك آثارا سيئة وخطرة محتملة على مشاهدى السينما المعرضين لخلل عقلى. لكن حيلة اتهام القصة بعدم تحمل المسئولية ليست إلا هجوما على براعة وقدرات المخرج الفنية، والغريب أن العبارتين الأخيرتين المتناقضتين يطردان بعضهما البعض من السياق، فلو افترضنا أن أى فيلم يمكن أن يدعو إلى الجنون، فهذا يعنى أن مستشفى الأمراض العقلية تمتلك المقدرة نفسها بالضرورة.

فى العام التالى أخرج فولر فيلم "القبلة العارية / The Naked Kiss"، الذى افتتحه بالمشهد الشهير الآن لغانية صلعاء (الممثلة الأمريكية كونستانس تاورز Constance Towers) وهى تلكم قوادها. رفض المجلس هذا الفيلم مكتفيا بتعليق وحيد: "توظيف الفتاة (تاورز Towers) فى بيت أطفال مصابين بالشلل التشنجى ليس تعويضا سديدا عن بقية ما حدث فى هذا الفيلم".

نجح عرض الوجه الحقيقى لأخلاقيات بلدة أمريكية صغيرة حسب سياق الفيلم، فى تثبيت المشاهد من أول كادر ظهرت فيه البطلة وهى تتخايل نحو الكاميرا، لكن

تريفيليان تجاهل حق المخرج فى قيادة المادة السينمائية المطروحة، أو ضرورة تقديم الجنس وفقا لأسلوبه. ترك تريفيليان كل هذا وتعلق بعبارة الرقيب الأمريكى والتى طالبت بتصحيح الأخطاء، حتى إنه هاجم أيضا قسم إجراءات الحماية الشعبية المتعددة الأطراف فى سيرته الذاتية المنشورة بعنوان "ما شاهده الرقيب / What the Censor Saw"، بسبب تجاهلهم لمبادئهم ووضع ختمهم على الفيلم فى عام ١٩٦٤.

لم يشأ تريفيليان أن ينعته أحد بصفته الرقيب الوحيد فى بريطانيا الذى منع فيلما، وعمل السكرتير جاهدا على تجنب هذا الموقف الخطير فى المستقبل من خلال مناورات متنوعة. مرة أخرى يمكن إرجاع سبب منع فيلم "ممر الصدمات " فى العام السابق، إلى مرحلة الرقابة المبكرة على السيناريو.

عادة ما يتبع تريفيليان إجراءات ثابتة مع فيلم يتعرض للجنون، ويبدأ بالاستعانة بخدمات طبيب نفسى لتنظيف السيناريو من أى صدمة نفسية. على سبيل المثال أبدى مستشار المجلس د. ستيفن بلاك Dr. Stephen Black أثناء فحص سيناريو فيلم "نفور / Repulsion" ١٩٦٥ إخراج البولندى رومان بولانسكى "قلقه بشأن مشاهد الاغتصاب الخيالية"، حيث ترى كارول (الممثلة الفرنسية كاترين دينيف) كوابيس بعد سماع شقيقتها وهى تمارس الحب فى الغرفة الأخرى. (الحقيقة أن هذا هو أول إعلان عن صوت قمة النشوة الجنسية فى فيلم بريطانى). لهذا أصبح المخرج قلقا بدوره بسبب إمكانية تخفيف الحبكة بشكل لا يمكن إصلاحه بسبب نصيحة طبية، فقام بتسريب المعلومة إلى جريدة الصنداى تلجراف البريطانية، لتؤكد استشارة تريفيليان لطبيب نفسى فى فحصه لفيلم "نفور". فراح تريفيليان يذكر ويحذر: "أنا أفضل حفظ كل مفاوضاتنا فى طى الكتمان... وكما أوضحت لكم من قبل، تعليقاتى دائما شخصية بحتة". وعندما استُدعى تريفيليان بعدها لتفسير عدم حذف أى مشهد من فيلم "نفور"، اندفع يقول: "نحن نراقبه عن كثب طوال مرحلة إنتاجه. أنا معجب برومان".

فى ظل عدم إمكانية المطالبة بلقاء تريفيليان خلال مناقشات مرحلة المساعدة فى تطبيق الرقابة المبكرة، وقع سام فولر وفيلمه فى خطأ فضح صيغة تعامل الرقابة، بمعنى أنها تعيش خارج حدود الزمن. ولا تستطيع التمييز بين أفلام اليوم الموجهة للاستثمار والدعاية الرخيصة، والأفلام التى سيعتبرونها من الكلاسيكيات فى المستقبل. لقد طرد المجلس البريطانى لرقباء السينما فيلمى "ممر الصدمات" و"القبلة العارية / The Naked Kiss" فى هذا الوقت على يد النقاد، بوصفهما "بقايا متفسخة لخيال متوحش"، أما الآن فيعترف الجميع بالفيلمين بوصفهما "نماذج مميزة من أفلام بى B" ينتسبان إلى "واحد من أكثر أشكال الوجود الفنى قسوة فى السينما". بالنسبة للرقيب تريفيليان المحتفظ بمخزون هائل من آراء النقاد، أصبح المخرج فولر من هذا المنطلق هدفا سهلا للاستبعاد. أما بالنسبة للمخرج فقد أجهز الاستقبال النقدى والرقابى للفيلمين على مستقبله المهنى تقريبا. باستثناء فيلم "اغتيال سمكة قرش / Shark Kill" ١٩٧٠ الذى تبرأ منه، لم يستأنف سام فولر عمله كمخرج حتى قدم فيلم "عساكر المشاه / The Big Red One" فى عام ١٩٨٠.

لم يتوار أى من الفيلمين المنتميين إلى منتصف الستينيات فى الظلام، علما بأن الاثنين حصلا على شهادة "إكس / X" من المجلس المحلى للندن الكبرى GLC (الذى حل محل مجلس مقاطعة لندن) على الفور. يبدو الآن أن ما يمكن أن يلقى به رقيب بعيدا، يتلقفه رقيب آخر ضمن منظومة سلطة محلية ليعيده بكل ترحاب. لكن السلطات المحلية فى بريطانيا لم تُبْدِ اهتماما بالرقابة على السينما منذ نحو أربعين عاما. ماذا أيقظ هذه المجالس من سباتها الطويل؟ والأهم من ذلك من هو المسئول عن حث هذا الشيطان الذى يضم فى قلبه أربعمائة وسبعين مجلسا على النهوض؟ تتلخص الإجابة عن هذين السؤالين فى جون تريفيليان.

كل ما هنالك أن المجلس بدأ يدفع ثمن تمسك سكرتيره بمعيار منسوب الرأى العام. وتولد هذا الموقف الساخر بسبب تبنى جون تريفيليان استراتيجية زائغة لعدم

منع عرض أفلام بعينها مثيرة للجدل، مثل فيلم "الشرفة / The Balcony" إخراج الأمريكى جوزيف ستريك Joseph Strick فى عام ١٩٦٣، الذى أعجب به السكرتير بشكل شخصى، مع شعوره بأن المجلس سيرفضه بسبب رد الفعل الشعبى الكامن تحت الرماد. الأمر المثير للتناقض أن جون تريفيليان كان مضطرا لتحاشى الثناء والتمجيد مثل تجنبه اللوم والاستهجان. وأشار: "إننا فى الوقت الذى نتلقى إشادة الصحافة على ذكائنا فى السماح بعرض أفلام دون حذف، تفكر سلطة محلية ما بينها وبين نفسها وتقول [أوكى، إنهم يمررون الآن أفلاما قذرة، علينا إذن أن نشاهدها، بالتالى يكون الضرر قد وقع وانتهى الأمر]". إن الخدعة التى اختار جون تريفيليان تنفيذها، هى دفع السلطات المحلية لتتصور أن المجلس معارض لتمرير فيلم بعينه، مع أنه فى الحقيقة لا يريد إلا تمريره.

حقق السكرتير هذا الهدف الذى يبدو متناقضا، أولا بالإيحاء لموزعى هذه الأفلام بالتقدم إلى المجلس المحلى للندن الكبرى للحصول على تصريح يمكِّنهم من عرض فيلم محدد فى لندن. وبمجرد صدور هذا التصريح، ينتظر تريفيليان آراء النقاد، فلو أجمعوا على أفضلية الفيلم سيقوم هو بمنحه شهادة المجلس البريطانى لرقباء السينما. استنادا إلى المعلومة التى تؤكد تعزيز الرأى العام له، وأنه ينأى بنفسه عن مزايدات الفصال، يسارع السكرتير بالتوجه نحو الموزع الذى عادة ما يحصل فيلمه على شهادة "إكس / X"، ليؤكد له أنه الآن يستطيع عرضه خارج لندن.

لكن الجانب الخفى من هذه الخديعة الميكيافيللية كان تفويض حق الرقابة فى يد السلطات المحلية، وهم بدورهم تلقفوا كسرة الخبز بين أسنانهم وعضُّوا عليها. على مدى آخر خمسة وعشرين عاما لم يكن هناك وجود لسلطة مركزية متمثلة فى وزارة الداخلية، لتقوم بلى ذراعهم من خلال ملاحظات حكومية لفرض رقابة مماثلة بالإجبار. أما الآن فقد تسلموا القيادة بفضل رئيس الرقباء البريطانيين على السينما. لقد مُنحوا حق لعب دور الرقيب، بالتالى أصبح عليهم مهمة إظهار البرهان على حريتهم

وتسامحهم، أو على إحساسهم باللياقة والاحتشام أمام مؤيديهم من جمهور السينما. وبعد وقت قصير للغاية اكتشف تريفيليان أنه أحيا عن جهل أكبر منافس بارع للمجلس.

استمرت السلطات المحلية فى إنجاز أوامرها الأخلاقية فى السنوات المتبقية من هذا العقد. منعوا أفلاما مررها المجلس، وعرضوا أفلاما رفضها المجلس. وأصبح التضارب هو المرشد السائد الوحيد فى الرقابة على السينما، ووسط جميع هذه الفروق بين التسلسل والتتابع والفرص الجديدة المتاحة أمام الشغوفين بالسينما، تشكلت الأرضية التى ستشهد ارتفاع صيحات المعركة بين رقباء السينما البريطانيين لتصبح على أشدها، وتجسدت فى صورة سيلولويد لأكثر الموضوعات الممنوع على الإنسان الاقتراب منها، وهو موضوع الإنسان ذاته بكل ما فيه.

(١١)

السماح بانتشار كل شيء:
الاختراق الجنسي

كان ظهور العرى على الشاشة هو الباعث الأول لاستيقاظ السلطات المحلية من نعاسها. بدعم من جمعية حمامات الشمس الأمريكية ظهر فيلم "حديقة جنة عدن / The Garden of Eden" قبل صحوة فاحصى المجلس فى يناير عام ١٩٥٥. جسّد الفيلم تجدد شباب رجل نزق فى أواسط العمر من الطبقة المتوسطة من خلال القوى الخارقة للطبيعية، ولا داعى للقول إن أول فيلم يعرض امرأة بيضاء عارية الصدر (سمح المجلس فى الخمسينيات بظهور السيدات أصحاب البشرة السمراء عاريات فى الأفلام التسجيلية) أثبت الكثير والكثير للمجلس. لقد رفضوا الفيلم "بالكامل" رغم إبداء أحد الرقباء اعتراضا عندما قال: "أكاد أصدق بصعوبة أن الذكور العرايا فى خلفية الكادر يمكنهم أن يثيروا أى أنثى". أما الرقيب صاحب الاقتراح المهم بين زملائه الذى أكد أن هذا الفيلم ربما يثير "الرجل فى الشارع" جنسيا، فهو الرقيب الجديد الذى عمل فى المجلس بالقطعة جون تريفيليان.

رغم كل شىء فإن الفيلم عرف طريقه إلى العرض فى دار سينما بلندن London خلال عامين؛ لأن مجلس مقاطعة لندن منح الفيلم شهادة عرض، وقد تساءل سكرتير المجلس الحالى أرثر واتكنز Arthur Watkins بحزن: "أين نحن من مهمة رسم خط الحدود الفاصلة؟" وعندما احتل جون تريفيليان بعد مرور عامين منصب أرثر واتكنز فى

عام ١٩٥٨، أمده بإجابة سؤاله وقال: من الآن فصاعدا سيقبل المجلس ظهور صدر المرأة وأردافها بدون إظهار أعلى النصف الأسفل الأمامى لديها "مؤكدا على ملائمة الظروف المحيطة لذلك مثل توفر معسكر للعراة أو محمية طبيعية".

أخيرا انتهى عصر قاعدة المجلس التى رفعت شعار "لا للعرى". لكن كيف للسكرتير الجديد التصرف حيال الموقف، إذا كان المجلس قرر رفض فيلم "حديقة جنة عدن"، بينما سار ثلاثمائة مجلس محلى على هدى قرار مجلس مقاطعة لندن زعيم التحرر، ومنح الكثير من المجالس شهادة "يو / U" لأول فيلم يطرح العرى.

تلقى مبدأ التسامح الجديد مع العرى الذى أقره المجلس البريطانى لرقباء السينما مع مؤسسه وراعيه جون تريفيليان تعزيزا جديدا، بتبنى قانون المطبوعات التى تسىء إلى معايير اللياقة عام ١٩٥٩ إمكانية الدفاع عن المادة المطبوعة المتبعة الطريق نفسه "لو كانت لصالح العلم والأدب وتعليم الفن، أو لتحقيق أهداف أخرى تنشد الصالح العام". تلقّى جون تريفيليان إشارة من قانون المراقبة لأنه أضاف شهادات "إيه / A" لأفلام عرى قادمة عما قريب، مثل "البعض يفضلونها باردة / Some Like It Cool" ١٩٦٠ إخراج البريطانى مايكل وينر Michael Winner، و"حول العالم بدون ملابس / Around the World with Nothing On" ١٩٥٩، و"جنة العراة / Nudist Paradise" كأول فيلم بريطانى يقدم نموذجا لهذا الجنس، الذى تم تصويره فى صيف عام ١٩٥٩ فى قصر ووبيرن آبى Woburn Abbey الفخم الخاص بدوق بلدة مقاطعة بدفورد.

فى كتاب "ارتكاب أشياء وقحة / Doing Rude Things" للناقد السينمائى والفنان الإنجليزى ديفيد ماكجيليفراى David McGillivray الذى يستعرض تاريخ أفلام الجنس البريطانية، يؤكد المؤلف أن نات ميلر Nat Miller المنتج الكتوم لفيلم "جنة العراة "أخبره عن إصراره "على عدم وجود أى عرى كامل أو كشف للأجزاء الأمامية أو أى شىء من هذا القبيل على الإطلاق" فى فيلمه. ومع ذلك كان من الضرورى أن تلاحظ الممثلات اللائى ترتدين هذه السترة الفضفاضة أن هذه السمات الأنيقة والتفاصيل الدقيقة

المعاصرة المفروضة على أفلام العرى، تطلبت التخلص من أى زوائد مثل شعر الأجساد تشوه جمال الأجزاء الحساسة المفترض ألا يراها الجمهور.

ثم أضاف جون تريفيليان: "لو اتبع المخرجون البريطانيون نصيحتى ولم يصدروا لنا المشاكل، لما أصبح هذا الفيلم هو المنفذ الذى انهمرت منه أفلام الجنس المستوردة التى سببت صداعا متكررا للمجلس". تعرضت النسخة المعروضة من الفيلم الألمانى "فتاة الخجل / Girl of Shame" ١٩٥٩، وظهرت فيه البطلة المتحررة عارية فى كل فصل، إلى اختصار ثلاث عشرة دقيقة منها بالمقارنة لنسخة الفيلم الأصلية التى تقدمت إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما. وكان يمكن للفيلم الكوميدى المسرحى الغنائى "ريشة عمتى / La Plume de Ma Tante" ١٩٦٠ إخراج الفرنسى روبرت ديرى Robert Dhery الحصول على شهادة بالعرض فقط لو تخلص من مشاهد العرى، وقد أكسبته هذه الموازنة خصما لمدة عشرين دقيقة من زمن الفيلم تقريبا.

فى الوقت نفسه بدأت ستة أفلام فى أمريكا الهروب من سجن معسكرات الطبيعة إلى كوميديا العرى. ورغم أن هذه الأعمال التى أطلقوا عليها أعمال فارس (هزلية) Farce عرضت لمحات نادرة مختصرة من الأجساد الحقيقية، فإنها نجحت فى اجتذاب سخط المجلس البريطانى لرقباء السينما. ثم ظهر فيلم "وعود، وعود / Promises, Promises" ١٩٦٣ بطولة الممثلة الأمريكية جين مانسفيلد Jayne Mansfield، التى قالت: "أمتلك دوافع صحية طبيعية أنثوية جميلة، وكم حرصت على اتباع طريق رغباتها"، وفى العام التالى جاء فيلم "ثلاثة حمقى يبحثون عن مهرب / Three Nuts in Search of a Bolt" بطولة الممثلة الأمريكية مامى فان دورين Mamie Van Doren، ليعلن الاثنان العصيان ضد حدود "خط النهاية" الذى حدده المجلس.

أما النموذج المثالى لهذا التصنيف من الأفلام فهو "مستر تييس الفاسد / The Immoral Mr. Teas". بلغت تكاليف تصويره أربعة وعشرين ألف دولار، أنفقها الأمريكى روس ماير Russ Meyer "ملك أفلام العرى" على مدى أربعة أيام فى عام ١٩٥٩. قال

السيناريست والناقد السينمائى روجر إيبرت Roger Ebert إن هذه الحبكة الدرامية الغريبة تدور عن صبى يلعب دور موصِّل طلبات فى عالم استوديوهات هوليوود، تشاغله هلاوس عن العرى فى كل مرة يدفعه عمله للتواصل مع سيدة جميلة. وأصبح هذا الفيلم النموذج القياسى لأفلام الجنس. قدّر روس ماير Russ Meyer نفسه عدد الأفلام المقلدة لفيلمه الذى حصد اثنين مليون دولار بحوالى مائة وخمسين عملا فى عام ١٩٦٣. مع ذلك لم يستطع الفيلم الأصلى الإفلات من المجلس البريطانى لرقباء السينما، وأصيب الفيلم الأول لروس ماير بخيبة أمل لأنه لم يأخذ فرصته فى دور العرض البريطانية أبدا.

أما فيلم "فتاة المهنة / Career Girl" ١٩٥٩ فهو ميلودراما جنسية بريطانية وأحد الأفلام المقلدة للنموذج الأصلى، الذى قرر المجلس البريطانى لرقباء السينما حظره فى بداية الأمر، ثم عاد ليحصل على شهادة تصريح بالعرض من مجالس متعددة. مرة أخرى تعرّض المجلس لحركة التفاف وارتباك، عندما واجه فى العام التالى فيلم "عارٍ حسب رغبات الطبيعة / Naked As Nature Intended"، الذى يُعد أشهر أفلام العرى البريطانية على الإطلاق. بدأ الفيلم كمجرد وميض فى خيال مصور جذاب يدعى هاريسون ماركس Harrison Marks. وقد أصبح الاسم مرادفا لمرتكبى الأعمال الوضيعة فى منطقة سوهو بلندن مقر المجلس البريطانى لرقباء السينما، لكن هاريسون ماركس يدعى أنه تعلم صناعة السينما على يدى المخرج والسيناريست والمنتج البريطانى الرائد سيسيل هيبوورث Cecil Hepworth، الذى يُعتبر من سخرية القدر مسئولا عن تأسيس المجلس البريطانى لرقباء السينما فى عام ١٩١٢، عندما اعتاد الرائد الكبير "خلق إزعاج للأخلاق باستخدام الموفيولا" باستوديوهات إلسترى Elstree.

ذكر الناقد السينمائى والفنان الإنجليزى ديفيد ماكجيلفراى أن هاريسون ماركس ذهب قبل تصوير فيلم "عارٍ حسب رغبات الطبيعة" إلى جون تريفيليان بمكتبه فى

المجلس القابع فى ميدان سوهو وقال: "لقد أخبرت جون تريفيليان عما أريد أن أقدمه"، فأجاب: "لا،لا،لا،لا". فقلت له: "سيصبح فيلما عبقريا عن الطبيعية البريطانية. سأقوم بالتلويح بعلم أفلام العراة".

سأل ديفيد ماكجيلفراى: "هل كنت تكذب؟".

"المؤكد أننى كنت أكذب بالفعل. فأنا لا أمتلك أى سيناريو. كل ما عندى مجرد فكرة. كل ما أعرفه أننى أريد عرض العرى على الشاشة".

اضطر جون تريفيليان لقبول هذا الملخص المحدود، لأن هاريسون ماركس مضى قدما فى تنفيذ الفيلم، وصوره فى نادى شبيلبلاتس صن Spielplatz Sun وهو مكان صحى لحمامات الشمس. حتى يتوافق مع قواعد المجلس التى تحدد أماكن العرى. لعبت بطولة الفيلم الفنانة البريطانية باميلا جرين Pamela Green الممثلة المفضلة للمخرج، الذى أظهر فى عمله فتيات يلبسن البكينى ويستكشفن تعاقب وصول أمتعة السائحين فى الأماكن المفتوحة في قرية بورثكورنو Porthcurno. تبدو السمعة الرديئة للفيلم غير مناسبة الآن، عندما نعلم أن الممثلة انتظرت حتى العشرين ثانية الأخيرة من الفيلم لتكشف عن جسدها بالكامل.

لم يذكر جون تريفيليان فى مذكراته مقابلته مع هاريسون ماركس، لكنه يتذكر أن: "المصور التجارى هاريسون ماركس المشهور بالعرى قدم فيلما بعنوان "عارٍ حسب رغبات الطبيعة". يتكون من سلسلة اسكتشات كوميدية للعرى الجذاب. وقررنا عدم تمرير هذا الفيلم...". مرة أخرى ضل فعل "خلع الثياب" طريقه خارج حدود العرى المسموح به: لأن باميلا والفتيات لم "يلتزمن بالتظاهر باتباع نداء الطبيعة المتاح". ثم عاد مجلس مقاطعة لندن إلى سيرته فى تمرير فيلم جنسى، مما وضع المجلس فى صورة المتجاهل لما قد يقبله الجمهور.

استمر كفاح أفلام العرى البريطانية عامين أو ثلاثة، حتى فتحت الطريق أمام الفيلم التسجيلى "الصادم الاجتماعى" بعنوان "أدغال ويست إند / West End Jungle" ١٩٦١، الذى مُنع عرضه برغم دعم الناشط الاجتماعى الإنجليزى دونالد سوبر Don-ald Soper: "يجب أن يُعرض الفيلم عرضا عاما"، وهناك نموذج آخر قدمه فيلم "لندن العارية / London in the Raw" ١٩٦٤ الذى شهد تمثيل مشاهد استربتيز. واستسلم مخرجا الفيلمين لما فعله الرقباء بإرضاء نوازع الفضيلة، والهبوط بالمتفرجين إلى حدود الشيزوفرينيا تقريبا". ذكر ستانلى لونج Stanley Long مخرج الأفلام التجارية exploi-tation-film "أننا وقعنا فريسة النصائح البغيضة من الأطباء النفسيين، وهم يشرحون نماذج السلوك الاجتماعى وكل هذا الهراء الذى لا يعبأ به أحد على الإطلاق. أذكر أننى اصطحبت طبيبا نفسيا إلى جون تريفيليان John Trevelyan، ليحاول إقناعه بأن الهدف وراء تقديم فيلم "مقايضو الزوجة / The Wife Swappers" ١٩٦٩ ليس ربح المال، وإنما محاولة تطوير المجتمع. كانت مجرد حيلة".

مع ذلك لم يتأثر جون تريفيليان بهذا المدخل. واستمر فى تقليم أظافر أفلام الجنس، رافضا قبول منطق ضرورة تقديم السينما "جنسا محبطا عن رجال مدنيين". اعتادت أفلام الجنس التى رفضها المجلس على قبولها من جانب سلطة محلية واحدة أو اثنتين. وقد مرر المجلس المحلى للندن الكبرى الجديد جميع أفلام العرى التى حظر مجلس الرقابة عرضها بالتحديد، مثلما فعل مع أفلام أخرى مثيرة للجدل وفقا لقرار حاسم صدر فى أكتوبر عام ١٩٦٦، لتغيير ظروف وملابسات منح الترخيص لدور العرض السينمائية. استبعد المجلس المعيار التعسفى "لتصدير العدوان إلى مشاعر الجمهور" لصالح قاعدة معدلة، تمنع عرض أى فيلم "يتجه اتجاها كاملا لاختلال وإفساد الأشخاص الراغبين فى رؤيته".

طالما أن الرقابة فرضت حظر تجول بهذا الشكل على أفلام ممنوعة أصلا، فقد أيد المجلس المحلى للندن الكبرى موقف أصحاب دور العرض والموزعين بلجنة دعاوى

الاستئناف لتحدى قرارات المجلس البريطانى لرقباء السينما. كتب د. نيفيل هاننجز Neville Hunnings مؤرخ قانون السينما فى هذا الوقت: "لم يتغير العمل العام للرقابة على السطح... لكن الأرجح أن المجلس قام بالتنقيح العملى لأسلوب تواصله مع الآخر بالتدريج، تحت وطاة ألم مشاهدة نفسه محكوما بسلطة المجلس المحلى، هذا لو لم يلتزم بالمعيار الجديد للمجلس بكل حرص".

دوّن سكرتير المجلس الماكر والحذر ملحوظة على موقف تسامح المجلس المحلى للندن الكبرى تجاه الجنس فى الأفلام، وما تبعه من شهادات تصريح لعرض الكثير من الأعمال، لكن هذا التوجه كان متأخرا جدا بالنسبة للمنتجين البريطانيين لأفلام العرى. فى هذا الوقت توجهت بوصلة شركات الإنتاج التمويلية الكبيرة مثل شركة هامر Hammer تجاه أفلام الدعاية وسينما الاستغلال، وسرقت نموذج الأفلام التى تعبر عن "رجل المدينة المحبط"، وقدمتها فى أفلام تخلط بين المواقف الجنسية غير الصريحة والعرى المجانى، مثل فيلم "عشاق مصاص الدماء / Vampire Lovers" ١٩٧٠ والجزء الثانى منه الشهوانى بدرجة أكبر "رغبة فى مصاص الدماء / Lust for a Vampire" ١٩٧٠.

على النقيض خفَّت حِدَّة الرقابة المفروضة على أفلام الجنس، بعد زيارة شخصيات أخرى لجون تريفيليان أكثر احتراما من هاريسون ماركس أو ستانلى لونج. إنهم المخرجون المعروفون للأفلام الفنية الرفيعة. إلا أن منظومة المجلس البريطانى لرقباء السينما نفسها قد تغيرت فى ذلك الوقت، لتتوافق مع المناخ الأكثر تحررا و مناخا من التساؤلات الفكرية.

من حسن حظ المجلس البريطانى لرقباء السينما أنه لم يكن فى إمكان هربرت موريسون -الرئيس الجديد المحافظ العدوانى للمجلس والمنتمى إلى الطبقة المتوسطة- تحقيق تأثير مأساوى على كيان الرقابة على السينما البريطانية حتى النصف الأول من

الستينيات. اتحد موقفه النشط المعادى للفكر مع عدم قدرة إحدى عينيه على الرؤية، ليثمرا تعديلا على دور المجلس البريطانى لرقباء السينما فى بداية العقد، فيتحول الرجل إلى مستشار بعد تولى السكرتير جميع المهام التنفيذية للرقابة. وخلال آخر خمس سنوات لرئاسته المجلس، حاول موريسون بذل كل ما فى وسعه لمقاومة حالة إبعاده المفروضة عليه بالقوة.

اشتكى كليمنت أتلى Clement Attlee فى عام ١٩٤٧ أن "هربرت لا يستطيع التمييز بين الأشياء الكبيرة والصغيرة"، وأن عدم التوازن هذا يصبغ أحكام رئيس المجلس بالتحيز. لقد بدد السياسى السابق مواهبه الجدلية على تفاصيل خارج السياق، مثل محاولته العبثية لمنع فيلم "قصة الحى الغربى / West Side Story" ١٩٦١ بسبب مشاهد العصابات التى تم تصويرها فى إطار الباليه الحديث، تحت قيادة المصمم الحركى الأمريكى جيروم روبنز Jerome Robbins. كما استخدم خداعه فى التظاهر بأنه لم يتفهم الأهمية الحاسمة لفرض الرقابة المبكرة على السيناريوهات، طالما أن الأفلام يمكن أن تمر بهدوء وبدون ضجيج فى الصحف مع استعراض تفاصيل مدى همجية وبربرية الرقابة.

لهذا حرّضت وفاة موريسون فى عام ١٩٦٥ على ظهور مشاعر مختلطة داخل جون تريفيليان. فقد كانت الرقابة فى حالة فيضان خلال هذه الفترة. وكان إخلاصها للحالة الراهنة محل تساؤل فى كل مرة يتمكن فيها فيلم سينمائى من كشف أحوال فاحصى المجلس. لهذا ازداد احتياج المجلس البريطانى لرقباء السينما لرئيس، تشكلت أخلاقياته قريبا بعد انتهاء الحقبة الإدواردية. كان المطلوب شخصية شعبية بارزة توافق على قرارات السكرتير الراسخة، ووقع اختيار صناعة السينما على ديفيد هارليش Da-vid Harlech ليشغل هذا المنصب المطلوب.

اتبع لورد هارليش، ديفيد أورسمبى-جور David Orsmby-Gore سابقا، خطا والده فى السياسة بدءا من البرلمان حتى الصفوف الأولى فى الحكومة. لقد غادر

مجلس النواب عام ١٩٦١ ليصبح السفير البريطانى فى واشنطون، حيث ارتفع إلى سماء الشهرة بصفته كاتم أسرار الرئيس كنيدى فى قلعة كاميلوت بالبيت الأبيض. ويعتبر اسم كاميلوت هو اللقب التى أطلقه المحللون السياسيون على الأوقات الطيبة النسبية التى عاشها الشعب الأمريكى أثناء الفترة الأولى لحكم رئيس أمريكا جون إف. كنيدى. استعار المحللون هذا الاسم من قلعة بالاسم نفسه تقع فى مكان ما فى بريطانيا للملك البريطانى الأسطورى آرثر الذى عاش فى العصور الوسطى، حيث يشترك الرئيس والملك فى طموحهما للحكم المثالى وتطوير نظم الحكم لتصبح أكثر إنسانية لصالح جميع أفراد الشعب، مما دعا المتفاءلين لإطلاق اسم كاميلوت على أيام حكم كنيدى وعلى البيت الأبيض نفسه. نعود إلى لورد هارليش الذى اتسمت آراؤه السياسية بالوسطية عموما، وأكد السياسى البريطانى البارز روى جنكنز Roy Jen-kins أن داخل هذا الرجل الأرستقراطى المحب للمساواة مساحة كبيرة "للعب دوره باستمتاع، تزيده روحه الشعبية العالية وأحكامه الطيبة وطبيعته الأثيرة لطفا واعتدالا".

أما أوضح المناطق فى هذا الكيان السياسى فهى مساندته للكثير من الرؤى المعادية للفاشية أيضا، والتى أصبحت تيارا معتادا خلال الستينيات. كان يفحص الأفلام فى بيته المخصص لعطلة نهاية الأسبوع المقام فى شمال ويلز مع أولاده المراهقين، وينتظر آراءهم قبل الإدلاء برأيه فى الأوراق. كان لورد هارليش البالغ من العمر سبعة وأربعين عاما هو الأصغر بين أعضاء المجلس البريطانى لرقباء السينما، واجتذب سحره النبيل الأنظار دائما، رغم أن وجهات نظره الراديكالية فى مضمون الفيلم أثبتت أنه مثير ومستفز بالفعل مقارنة بالفاحصين المعارضين المقاومين غيره.

فى الوقت الذى تولى فيه ديفيد هارليش رئاسة المجلس، كان جون تريفيليان قد طور صورته الشعبية، ولم يعد يقدم أسانيده أمام الأفلام "الغاضبة والمقززة". بل إنه

اتجه إلى الطريق المعاكس حيث صرح السكرتير فى عام ١٩٦٤ أن: "المجلس البريطانى لرقباء السينما لن يستمر فى تحمل مسئولية حراسة الأخلاق. لن يستطيع رفض عرض أفلام تظهر سلوكا يتنافى مع القانون الأخلاقى المعترف به على البالغين الكبار، ومن الآن لن يطالبوا بمعاقبة الشرير باستمرار. منطقيا لن يكون بوسع المجلس رفض تمرير أفلام تنقد "النظام" أو تعبّر عن آراء الأقلية".

من الواضح أن السكرتير والرئيس الجديد يشكلان الآن جبهة تقدمية، ولو على مستوى التأثير العام ضد بقية المجلس، من خلال مطالبتهما بمنح الرقابة على السينما بعض الراحة. وما يمكن قوله عن هذا الكيان إن المجلس البريطانى لرقباء السينما استمتع بعصره الذهبى تحت قيادة هذا الثنائى.

يمكن أن يعود التقدم الليبرالى داخل الرقابة فيما يخص قضية الجنس إلى التأثير المعاصر للنقاد على المجلس. فلو قام جون تريفيليان بمنع فيلم من الأفلام التجارية، يمكن له أن يمر من الباب الآخر وبسهولة أكثر من بوابة السلطة المحلية. ولو أنه حذف كادرا من عمل عظيم لمخرج بارز من موقع صداقته المفترضة للفن السابع، فسيتعرض هنا إلى لوم الصحافة؛ وما أقسى لوم الصحافة. تظهر التقارير المستمرة الصادرة عن المجلس البريطانى لرقباء السينما، أن جون تريفيليان John Trevelyan وزملاءه الفاحصين قد أصبحوا هم وأنشطتهم على هامش اهتمامات الصحافة على غير العادة. وبدا أنهم يتحطمون تحت وطأة كوابيس متكررة، عندما تشير إليهم كل الأصابع وتصرخ مجتمعة بأعلى صوتها لتصفهم أنهم "غير مثقفين!"(غير مستنيرين).

سواء كان ذلك الخوف له مبرراته أو لا، فلابد أن يضع المجلس الآن قاعدة جمالية فى حساباته وتعاملاته مع المشاهد الجنسية سيئة السمعة المبتكرة التى شهدتها السينما منذ نهاية الستينيات. أول مثال شهير وفقا لتقرير صادر عن المجلس البريطانى لرقباء السينما فى الثالث عشر من شهر يناير عام ١٩٦٧ بتوقيع نيوتن

برانش Newton Branch وأودرى فيلد Audrey Field، هو إعلان نتيجة فحص فيلم المخرج الإيطالى مايكل أنجلو أنطونيونى Michelangelo Antonioni بعنوان "انفجار / Blow-Up"، القائم على مرثية لمدينة لندن المتقلبة والبعيد عن حقيقة جوهرها.

"لقد ضربتنا خيبة الأمل بسبب هذا الفيلم المتطرف الوعر". تشعر أودرى فيلد Audrey Field أن مبرر تمريره بدون حذف نابع من الطبيعة العامة المسيطرة على هذا الفيلم الخاص. وعلينا أن نأخذ فى الاعتبار الصخب الذى قد ينجم عن أى تدخل من جانبنا بالاستبعاد من هذا الفيلم أيضا". واضطر الفاحصان تحت سلطة ضرورة المواجهة الطاحنة إلى الإشارة لأن رئيسهما الذى شاهد الفيلم إلى جوارهما "كان متشككا بعض الشىء بسبب المشهد الواقع فى الفصل الخامس، وفيه يلهو توماس (الممثل البريطانى ديفيد هيمنجز David Hemmings) مع فتاتين حتى ينتهى المزاح بتخلصهم جميعا من ملابسهم. تصور الرئيس أن من الأفضل تقصير زمن المشهد ليصل إلى نقطة ما قبل عرى الفتاتين. واقتنعت أنا بالموافقة. لم تكن هناك إثارة شهوانية زائدة داخل هذا الحدث. لكننا لم نر رجلا يسلك هذا السلوك من قبل مع سيدة عارية أو اثنتين. أما التأكد من ممارسته الحب معهما، فقد اتضح لاحقا عندما رأيناه مرهقا وأيضا من خلال تعليقه أنه لن يستطيع التصوير معهما [لأنه منهك تماما]".

هكذا تم بحث تفاصيل المشهد السابق، لكن جون تريفيليان تلقى خطابا محملا بتحذير صريح من جون ديفيز الرئيس الجديد لجمعية أصحاب دور العرض السينمائية والرئيس الحالى لشركة رانك للإنتاج والتوزيع، ليساند فى هذا الفيلم الخاص. كتب ديفيز يقول: "محتمل أنك تعرف أن أفلام أنطونيونى محل الاهتمام الدائم للنقاد أصحاب الثقافة الرفيعة، وأى حذف نطالب به فى نوعية هذه الأفلام يُعرض المجلس للهجوم المنطلق من هذه المصادر". ثم فسَّر صاحب السيادة السينمائية بالضبط ضرورة عدم إغضاب النقاد: "إن ضغوط الرقابة تتصاعد فى الوقت الحالى، وعلينا أن

نحذر بصفة خاصة كى لا نفتح جبهاتنا لاختراق هجومى على نقاط فى الرقابة لا نستطيع الدفاع عنها بما يكفى".

لقد قصد الخطاب بالاختصار ضرورة اختيار جون تريفيليان لأرض المعركة. ثم جاء عام ١٩٦٧ ومعه درس بليغ تسلل إلى أحلام جون تريفيليان ليلح على سمعه. فى ذلك العام قام بمنع فيلمين أجنبيين: الأول الفيلم الفرنسى البلجيكى "قطار عبر أوروبا / Trans-Europe Express" إخراج الفرنسى آلان روب-جرييه Alain Robbe-Grillet بسبب السادية الجنسية، والثانى الأمريكى "الملائكة الشرسة / The Wild Angels" إخراج الأمريكى روجر كورمان Roger Corman بسبب عنف العصابات. فى ذلك الوقت لم يستطع أى مخرج منهما أن يدعى الشهرة فى بريطانيا، لهذا لم يسبب استبعاد فيلميهما صخبا كبيرا. على الجانب الآخر منحت سمعة المخرج الإسبانى لويس بونويل Luis Bunuel والمخرج الأمريكى آرثر بن Arthur Penn مهلة للرقيب كى يأخذ وقته فى التفكير. والحقيقة المزعجة هنا أن فيلميهما المحترمين إنتاج ١٩٦٧ "حسناء النهار / Belle de Jour" و"بونى وكلايد / Bonnie and Clyde" قدما أيضا سادية جنسية وعنف عصابات، لكن هذين السببين لم يعوقا رحلة الفيلمين داخل الأعراف والتقاليد بالمجلس البريطانى لرقباء السينما.

ألقى الاستخدام الكلى للأحكام المختارة التى أصدرها جون تريفيليان أثرا على موقفه تجاه المسألة الجنسية القادمة على شاشة السينما، وهى ظهور عورة المرأة. وبينما استعرض فيلم "انفجار / Blow-Up" ظهر جسد المرأة العارى، كان الرقيب السينمائى ينتظر بغضب الاستعراض السينمائى السيىء السمعة لجسد المرأة الأمامى بالكامل. وسرعان ما تحققت المخاوف من خلال فيلم سويدى يسمى "أحضان وقبلات / Hugs and Kisses" ١٩٦٨، حيث تتخلى بطلة الفيلم عن ملابسها أمام المرأة، وتتجول فى أنحاء الغرفة وهى تتابع انعكاس صورتها. وتكررت هذه المشاهد لتتقاطع مع دردشة زوجها الغافل مع صديق فى الحجرة المجاورة. يقول الناقد البريطانى فيليب

فرينش Philip French إن هذا السياق ا تابع المرئى، يعكس ملل السيدة ... الاهتمام داخل حياتها الزوجية المتفككة. مع ذلك أصر جون تريفيليان على ... كل هذا، مدعيا استخدام المشهد لما أسماه "الانعكاس البصرى". لكن موزع الفيلم عقد مؤتمرا صحافيا للاحتجاج ضد حذف المجلس. هنا برر جون تريفيليان الموقف، وقال إنه طالب بحذف المشهد بسبب غموض قانون المطبوعات البذيئة، وأضاف أنه لو ... ى على هذا المشهد فسوف تتوجه أسهم الاتهامات إلى موزعى الفيلم وأصحاب دور العرض وحتى المجلس نفسه.

فى غضون هذه المرحلة علا صوت هجوم المخرج البريطانى ليندساى أندرسون Lindsay Anderson الغاضب الانفعالى عبر فيلمه "لو / If" ١٩٦٨، على النظام البريطانى وأصول أنسابهم وعلى المدارس الحكومية، واتخذ الفيلم طريقه بين تقارير المجلس وخطاباته وإجاباته على الأسئلة المطروحة. هناك مشهد بين المشاهد يقف كحالة استثنائية، وهو "مشهد استعراض الجزء الأمامى من جسد مسز كيمب زوجة صاحب البيت وهى تسير عارية فى الدهليز"، أما تتابع مشاهد استعراض ظهرها العارى فى غرفة نومها "فمحتمل أن يمر". ورغم ذلك تعامل المخرج ليندساى أند... بحكمة مع الرقابة، فكتب إلى جون تريفيليان يقول: "بخصوص مشهد مسز كيمب فى غرفة النوم، عندى أمل أن تكشف جماليات المشهد الواضحة عن نفسها لتجنب أى إيحاء بالاستياء. إن الفيلم لا يكشف فى النهاية إلا بما يراه أى فرد من الجمهور فى المتحف الوطنى مجانا".

وكما قال جون تريفيليان نفسه قبل أربع سنوات عن وضع نصل السكين فى أفلام المخرج السويدى العبقرى إنجمار برجمان: "إنه المعادل للكلمات فى لوحة من طراز رفيع"، وعلّق على عبارة [حذف ثلاث بوصات مربعة من عند اليد اليمين. وأربع بوصات ونصف إلى أسفل] بقوله: "أنا لا أتصور أن أحدا يمكنه أن يفعل ذلك". بالتالى تم تفعيل السماح لمسز كيمب باختراق دهليز غرفة النوم عارية لتدوّن فى سجلات تاريخ

الرقابة السينمائية. أما السيدة بطلة فيلم "أحضان وقبلات" فقد اضطُرت للانتظار برهة لاستعادة ذاتها، لكنه ليس انتظارا طويلا بمعنى الكلمة، واستُدعى جون تريفيليان فى هذا الوقت لشرح الموقف غير السوى للمجلس تجاه السماح بعرى الجزء الأمامى للسيدة.

بعد تنحية أى استثناء لاتهامه بسلطة قانون المطبوعات البذيئة للحظة واحدة، صرح سكرتير المجلس البريطانى لرقباء السينما قائلا: "عندما طلب منى المجلس التدخل بالحذف فى مشهد العرى بالفيلم السويدى "أحضان وقبلات"، كنا فى الحقيقة نجرى استطلاعا للرأى العام. لم يجد الفيلم احتجاجا جسيما بشكل أو بآخر، حتى أن بعض السلطات المحلية سمحت بتمرير الفيلم دون أن تمس مشهد العرى الأمامى. فقررنا أن نترك فيلم ""لو" سليما بدون تدخلاتنا احتراما للمرجعية السابقة". سكنت حِدَّة الرأى العام، وتم السماح أيضا بظهور الجزء الأمامى السفلى للبطلة السويدية بدون الإساءة إليه.

والمؤكد أنه حان دور الرجال الآن ليظهروا مقدمة نصفهم الأسفل كاملا. وهذه المنطقة بالتحديد تُعتبر من أشد المحرمات فى عُرف الرقباء على السينما. والسبب الأرجح لذلك هو الالتزام والاحتكار الذكورى لمواقع المجلس البريطانى لرقباء السينما، ناهيك عن الاشمئزاز من عرض الشهوة الذكورية تجاه النساء بكل وضوح. حتى فى شرائط ڤيديو الثقافة الجنسية المطروحة اليوم كجزء من المسلسل الهولندى "الجنس: متعة مدى الحياة / Sex: A Lifelong Pleasure" ١٩٩٢، هناك تحفظ فى إظهار العضو التناسلى للرجل تماشيا مع قاعدة المجلس البريطانى لرقباء السينما التى تمنع الإفصاح عن حالة قمة النشوة الجنسية.

فى عام ١٩٦٩ كانت استدارة الممثل العارى ليواجه الكاميرا قليلا، يسبقها إظلام وتعتيم الأنوار بأوامر المجلس البريطانى لرقباء السينما. وقبل عامين أخبر جون تريفيليان المخرج البريطانى ليندساى أندرسون Lindsay Anderson أنه سيمرر فيلم

"لو"، "فى حالة تدخله بالتقليل من مشهد الاستحمام لتجنب إظهار الأجزاء الحساسة بجسد الصبى. "لو أرسلت إلىّ خطابا يؤكد لى ذلك، سأمنح الفيلم شهادة [إكس / X]". وطالما أن المخرج أبقى على مشهد مسز كيمب بسهولة، فقد وافق فى هذه الحالة على اتباع نصيحة جون تريفيليان.

حذا المنتج الأمريكى لارى كرامر Larry Kramer حذو ليندساى أندرسون فى براعة وَكْز الرقيب، لتنبيهه بتمرير عمل جنسى بارز فى الماضى. دخل المنتج فى تفاوض مع جون تريفيليان حول فيلم "نساء عاشقات / Women in Love" ١٩٦٩ إخراج البريطانى كين راسل Ken Russell، ودلل على مواهبه المهدئة للتوترات التى لا يملكها إلا دبلوماسى. أولا رسّخ أوراق الاعتماد الأدبية لموضوعه، وكتب إلى جون تريفيليان يقول: "أنا متأكد أنك سوف تقدر كم هو فيلم طموح، وكم هى رواية استثنائية تلك التى نقدم لها معالجة سينمائية فى فيلمنا. يعتبر د. إف. آر. ليفيز Dr F. R. Leavis الأستاذ بجامعة كمبردج هذه الرواية أضخم عمل ألفه الروائى البريطانى دى. إتش. لورانس D. H. Lawrence، بل هى واحدة من أعظم روايات القرن العشرين. لقد أظهرنا وفاء فوق العادة فى اقتباسنا، ولا شىء يظهر فى السيناريو خارج عالم الرواية". وبعد منحه سيرة ذاتية مختصرة عن مدى ملاءمة وصلاحية كين راسل كمخرج للعمل، أنهى المنتج خطابه السديد المُلطِّف للجو باستغاثة موجهة إلى جون تريفيليان مباشرة كزميل فنان. "نحن نشعر أننا نمارس خبرة استثنائية خلاّقة، نود أن تشاركنا فيها".

عبّر جون تريفيليان عن تقديره لكرامر بالتبعية و"لفيلمه الرائع"، لكن فى ذلك الوقت طُلب من السكرتير تمرير مشهد داخل الفيلم يتجرد فيها الممثلان البريطانيان آلان بيتس Alan Bates وأوليفر ريد Oliver Reed من ملابسهما، ويتصارعان بالأيدى مع بعضهما البعض على ضوء النار. (لإقناع الممثلين بأداء المشهد استعان راسل بزجاجة ونصف من الفودكا). كان الحدث شديد الارتباط بالرواية، لكن وجهة نظر جون تريفيليان أن مثل هذا السياق الجرىء يتطلب الحد الأقصى من اليقظة. فى العام

الماضى مررت الرقابة الظهور السريع للممثل البريطانى تيرنس ستامب Terence Stamp عاريا تماما فى فيلم "نظرية / Theorem" ١٩٦٨ إخراج الإيطالى بازولينى، ومع ذلك لاحظ القليل من الناس ما حدث على الشاشة، فاقترح جون تريفيليان على راسل "أننا على استعداد لقبول مشهد العراك بالأيدى، مقابل رغبتنا التى ننقلها إليك فى إزالة اللقطات الطويلة التى يظهر فيها النصف الأسفل العارى للممثلين إن أمكن... تكمن الأزمة الرئيسية فى اللقطات التى يقف فيها البطلان فى حالة سكون".

حتى بعد التخلص من هذه اللقطات لم يشعر جون تريفيليان براحة. فقد كانت نسخة الفيلم التى رآها تعرض هذا السياق المتتابع فى ضوء مبهر، وكأنه يستمد ضوئه من شعاع الشمس، وليس من اللهيب الأغبش للنيران. هكذا تركه الفيلم هو والفاحصين الآخرين مشدوهين مذعورين. ثم غرق المشهد فى الإظلام ليحل محل ضوء النار، وهو ما وجده السكرتير "معززا" للفيلم. ورغم كل شىء فإن القلق مازال مطبقا على جون تريفيليان، بسبب لقطة طويلة للبطل جيرالد (أوليفر ريد) وهو يستعرض النصف الأسفل من جسده. وعد راسل بإظلام هذه اللقطة أيضا، فى الوقت الذى أبدى فيه تريفيليان رغضه مرة أخرى ادعاء المخرج أنه ليس بوسعه أن يفعل أكثر من ذلك "استنادا إلى حقيقة أن المادة المتاحة فى حجرة المونتاج [لا تساعد على تحقيق ما فى مخيلة السكرتير كما يتصور]".

فى ظل الرهبة العامة المحيطة من تجسيد الأعضاء التناسلية، بدا الاحتمال القائم أن جون تريفيليان شعر أن المجلس يمكن أن يمرر فيلما يُلمّح ولا يُظهر ممارسة الجنس. يوحى ملف فيلم "نساء عاشقات / Women in Love" بأن المجلس البريطانى لرقباء السينما كان على أتم استعداد لاستكمال معركة حول استعراض جيرالد لجسده ومناطق قدراته الجنسية، لكن المخرج اقتنع بمنطق ديفيد هارليش David رئيس المجلس بقبول قرارات المجلس بالحذف فى مشاهد جنسية أخرى. قبل أن يضع الملف بجانب الفراش لاحظ هو فى مذكرته الأخيرة أن الرئيس "أعجب إعجابا عظيما

بالمشكلات التقنية، وأنه شعر أنه لا مكان لأى إضافة أخرى. بعد حسابات حذرة دقيقة كان عليه أن يقرر أن جودة وكمال الفيلم وازنا هذه المشاهد المتطرفة، وهو ما سيقف بجانبنا لو تعرضنا للنقد، لأن سمعة كين راسل تسبقه كمخرج للأفلام الفنية فى هذا البلد خاصة فى مجال التليفزيون. هنا قرر هارليش "أننا لا بد أن نقبل التعديلات التى أجروها ولا نطلب منهم شيئا آخر".

من وجهة نظر الطرف الفائز كان هذا الفيلم نقطة تحول فى تاريخ الرقابة على السينما. أثناء عرض الفيلم لخص المخرج موقفه من العرى فى الملاحظة التالية: "العرى الكامل له من الكرامة والمنزلة التى لا يملكها نصف جسد".

حاول المؤرخ السينمائى جيمس روبرتسون James Robertson أن يبرهن على اتفاق هارليش Harlech مع جون تريفيليان فى أواخر الستينيات "على الإلحاح بقوة جدا وبسرعة جدا على قيمة الرأى العام المؤثر". لكن الرأى العام المؤثر تطلب الإلحاح على المجلس البريطانى لرقباء السينما أيضا. كما أشار جون ديفيز إلى جون تريفيليان أثناء عرض فيلم "انفجار" على الرقابة فى عام ١٩٦٧، بأن الإجماع الشعبى لصالح الرقابة لم يعد له وجود. الحقيقة أن السلطة الرسمية تعرضت للهجوم من الكتّاب والموسيقيين والفنانين ومن مؤلفى المسرح أيضا، الذين حرروا رقابهم من قيود الرقابة فى عام ١٩٦٨. لهذا اضطر إدارى الرقابة على السينما فى بريطانيا إلى فرض وسائل، تحكم السيطرة على المقاليد الثقافية فى غمرة ثورة اجتماعية، تضع على أولوية اهتماماتها حرية التعبير.

لا يمكن أن نرى تأثير الانفجار الثقافى فى الأفلام الراديكالية أكثر من اللازم التى ميزت تلك المرحلة فقط، بل فى أسلوب مراوغة تلك الأفلام مع الرقابة. مثلا فى عام ١٩٦٧ منع المجلس عرض فيلم "مُشغِّل لوحة المفاتيح / The Switchboard Operator" إخراج اليوغوسلافى دوسان ماكافييف Dusan Makavejev؛ لأنه تضمن لمحة من إظهار النصف الأمامى السفلى لسيدة عارية. (لم يستطع الموزع مساندة قضيته عندما قام

بتذييل ملحوظة إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما تقول: "أرسل إليكم فيلما محملا بقليل من مشاهد العرى لصدور السيدات. أنا لا أتوقع منها الكثير، لكن يمكننى بيع هذه المادة إلى دور العرض الخاصة بأفلام الجنس"). فى هذا الوقت استبعد المجلس دعوة المخرج للحرية الجنسية فى قلب فيلم مشوش لمخرج يوغوسلافى غير معروف خالٍ من أصالة المساندة النقدية، بالتالى يمكن أن نفترض بأمان وسلام أنه لا أحد لاحظ اختفاء الفيلم.

لكن الناقد السينمائى ديريك هيل Derek Hill خصْم المجلس البريطانى لرقباء السينما فى الستينيات، اختار هذه اللحظة ليشارك بدور فعال، ويذكِّر المجلس أنهم مرروا لتوهم مشهدا مماثلا فى فيلم المخرج الإيطالى أنطونيونى "انفجار" نموذج التسامح الرقابى. وبعد امتعاضه من عدم استجابة المجلس، أسس هيل "مهرجان الأفلام الممنوعة" الذى ظل يعرض على مدى السبع السنوات القادمة الأفلام الممنوعة والأفلام المعروضة أيضا لكنها كاملة وبدون أى حذف، فى دار عرض أى سى إيه ICA أولا، ثم فى نادى نيو سينما New Cinema فى حى نوتنج هيل بمدينة لندن. وهو ما ألهم بدوره شركات مثل جالا Gala وكومبتون Compton، لتأسيس ناديهما الخاص للسينما لعرض الأفلام التى لم تحصل على شهادة عرض. تحايلت الكثير من النماذج السرية للأفلام المغضوب عليها من أجل عرضها فى هذه النوادى، إما بعرضها سرا وإما بإعادة تسميتها بعناوين أخرى أكثر إغراء، مثلما حدث مع فيلم "مُشغِّل لوحة المفاتيح " الذى تحول إلى "ملف الحب / Love Dossier".

فى حملة هجومية على استخدام المنتجين والموزعين للمجلس لإفاقة المخرجين الخائنين واجتذابهم فى نقطة التقاء، وصف ديريك هيل المجلس البريطانى لرقباء السينما فى الستينيات بأنه يشبه "مضرب حماية يُدار بواسطة صناعة السينما لصالح صناعة السينما". بفضل تأسيس "مهرجان الأفلام الممنوعة" ساهم الناقد فى عرض أسلوب البحث عن الخلل وإصلاحه. وإليه يرجه الفضل فى تمكن متفرجى السينما لأول

مرة من مشاهدة الأفلام التى ارتضى المجلس والعاملون فى صناعة السينما إخضاعها للرقابة. تركزت منطقة الغموض الكلى داخل المجلس فى هذه القدسية المحيرة التى أحاط بها الرقيب ذاته، والتى تلمّح -ولا تصرح مطلقا- إلى أنه الوحيد القادر على مقاومة ما يُضعف عيون الآخرين. وسوف تتعرض هذه الهالة إلى اختبارها النهائى على يد القضاء الشعبى.

يوما بعد يوم أصبحت أحكام المجلس محل تساؤلات بشكل متواصل فى عقد الستينيات، من جانب قوة أخرى فى صناعة السينما ذات نفوذ فعّال متمثلة فى النقاد السينمائيين فى الصحف. لم يعد المخرجون السينمائيون يتقهقرون أمام المجلس البريطانى لرقباء السينما، مكتفين بهز رءوسهم فى إشارة لموافقتهم الصامتة وهم يغطون شريط السيلولويد الجريح، الذى يحمل ثمرة إبداعهم تحت ذراعهم لحمايته. أما عبارة الرقيب المهدئة للأعصاب التى تقول: "إن هذا الفعل يجرحنى أكثر مما يجرحك"، لم تعد تنزل على رءوس المخرجين كالعقاب الأزلى بعد استبعادهم من دار العرض. عندما رفض المجلس منح شهادة عرض للمخرج الأمريكى جوزيف ستريك Joseph Strick عن فيلمه "عوليس / Ulysses"، المقتبس من الرواية الشهيرة بالاسم نفسه للروائى الأيرلندى جيمس جويس James Joyce فى عام ١٩٦٧ إلا بعد حذف أجزاء كبيرة من المشاهد، لم يكتف المخرج الأمريكى برفض تعديل فيلمه، بل أطلق على جون تريفيليان لقب: "حانوتى السينما الودود".

ربما أوحت هذه السخرية المتشائمة التى لا تخلو من مبرر قوى بأن جوزيف ستريك Joseph Strick لن يطلق هذه الملحوظة لو تمكن فيلمه العجيب من إيقاف سرب الموتى، الذى رَصَّه المجلس البريطانى لرقباء السينما. لكن المؤكد أن المخرج لديه الآن أساليب أخرى للاستئناف، إلى جانب مهرجان الناقد السينمائى ديريك هيل المقام بحى نوتنج هيل.

منحت ست وعشرون سلطة محلية النسخة الكاملة من فيلم "عوليس" شهادة "إكس / X" في صيف عام ١٩٦٧. (وتضمنت نسخة الفيلم مشهد مناجاة النفس للبطلة مولى بلوم، وفيه ذُكرت كلمة بذيئة للغاية بمعنى "سُحقا" لأول مرة على شاشة السينما البريطانية). لقد اكتشف المخرج بدون جدال أن المجالس البريطانية المحلية تتجه إلى اتخاذ خطوات متنوعة بشأن مهمة الرقابة على الأفلام. رفض الفيلم ستة وخمسون مجلسا، من بينهم أربعة لم يشاهدوا الفيلم أصلا. كشفت هذه السلطة أن المجلس البريطاني لرقباء السينما أرسل استشهادات وأمثلة رفضها في سيناريو ستريك Strick إلى الستمائة مجلس محلي بالكامل. واستجاب مجلس مدينة ساوثهامبتون Southhampton على الفور، وتجاهل السيناريو مثلما تجاهل الفيلم ذاته، وتفرغ في المقابل لفحص مبررات المجلس البريطاني لرقباء السينما، وعندما تم حظر عرض الفيلم على يد ألدرمان مايكل بيتيت Alderman Michael Petit، شرح رئيس لجنة الأمن الشعبي موقفه وقال إنه قرأ الكتاب منذ نحو ثلاثين عاما: "أنا أؤمن أنه بدون الفحش والسب الملتصق بالرواية، لن تكون نسخة فيلم "عوليس" جديرة بالمشاهدة بأي حال". ثم نصح المواطنين بألاّ "يضيعوا أموالهم في هذا النوع من الهراء".

على الجانب الآخر مرر مجلس بلدة هاويك Hawick الفيلم بدون مشاهدته. وسألهم جيمس هندرسون James Henderson المسئول الكبير هناك: "من نحن لنضاهي مجلسا غير حكومي من الرقباء؟" وأجابه الضابط المسئول سيدني إرفين Sidney Irvine: أود أن أتخيل أننا أصحاب أفق واسع بما يكفي لنسمح للفرد أن يتخذ قراره بنفسه لنفسه. ليس من حقنا الوصاية على ستة عشر ألف نسمة".

أثناء حدوث هذا التباين بسبب تنوع المناطق والهويات بشكل جزئي، استند عناد قرارات المجلس المحلي على جذور اختلاف أنواع اللجان المسئولة عن إدارة الرقابة المحلية على السينما. في منطقة برايتون على سبيل المثال تستقر هذه الوظيفة في يد لجنة فرقة مكافحة الحريق، في بلدة تينماوث توضع في يد لجنة الدفاع المدني والمرور،

بينما تُصدَر الأحكام على الأفلام فى مقاطعة برادفورد بواسطة المجموعة التنفيذية لتحديد المقابر حسب المستويات. فى بلدة بيكونسفيلد كانت الرقابة المحلية فى الستينيات أسهل نوعا ما، لأن السلطة كانت ملك مجلس بيكونسفيلد المدنى. اعتاد مدير المجلس لشئون الترفيه والتسلية لعب دور الرقيب عليه، لكن ذلك لم يمنعه من التعامل بصرامة مع نفسه. شهد عام ١٩٦٧ على سبيل المثال منع الرقيب لأغنية "الغواصة الصفراء / Yellow Submarine" لفريق البيتلز. "ليس لوجود أى شىء بذىء فى الأغنية، آه، لا يوجد ما يشين الأغنية، إنها فقط حفنة من النفايات الحقيقية" كما جاء فى شرحه لملابسات الرفض.

بينما اتخذت السلطات المحلية الأكثر ليبرالية مبادرة من نوع مختلف. على حين راح تريفيليان يشجع المجالس على تمرير فيلم أو فيلمين لم يحصلا على شهادة تصريح عرض خاصة، مثل فيلم "الشرفة / The Balcony" ١٩٦٣ أو فيلم "واحد زائد واحد / One Plus One" ١٩٦٨ إخراج الفرنسى جان-لوك جودار Jean-Luc Godard. ومررت هذه المجالس نفسها أفلاما لم يُطلب منها أن تصفح عنها مثل فيلم "فانى هيل / Fanny Hill" ١٩٦٥. والفيلم الدانماركى المفعم بالجنس الناجح "سبعة عشر / Sev-enteen" فى العام نفسه. لكن بسبب مواصلة السلطات المحلية المتنوعة الدفاع عن حقها الشرعى لتجاهل ومحو ختم قرارات المجلس البريطانى لرقباء السينما، بدأ نظام الرقابة السينمائية فى بريطانيا الآن فى التخلى عن التشبه بالدرع الأخلاقى وكأنه مصفاة كبيرة. فلو رُفض فيلم فى مجلس محلى، تضمن رحلة أتوبيس حافل بالركاب فرصة مشاهدة الفيلم فى منطقة مجاورة. هذه التعددية فى الاختيار داخل الرقابات المستقلة حثت على اقتحام الأفلام الجنسية لسينما الستينيات فى بريطانيا.

طوال هذا العقد والمجلس البريطانى لرقباء السينما يعرض مواقف متسامحة نسبيا تجاه الشذوذ الجنسى للإناث على الشاشة. بعكس ما جرى مع أقرانهن من الرجال، تم السماح للتواصل الموحى الحذر الجسدى بين سيدات جذابات بقدر ضئيل

من قبل المجلس الغالب عليه الجنس الذكورى. أخيرا مرروا قبلة رقيقة متبادلة بين سيدتين فى فيلم "الشرفة"، وتلامسا أنيقا بين الممثلتين الفرنسيتين ستيفانى أودران Stephane Audran وجاكلين ساسارد Jacqueline Sassard فى فيلم "العاهرات / Les Biches" ١٩٦٧ إخراج الفرنسى كلود شابرول Claude Chabrol، ولحظات التواصل المتقلب المضاء بجمال بين الممثلة البريطانية آن هيوود Anne Heywood والممثلة الأمريكية ساندى دنيس Sandy Dennis فى فيلم "الثعلب / The Fox" ١٩٦٨. لكن المجلس البريطانى لرقباء السينما رفض تماما فى العام التالى تمرير الفيلم الأمريكى التراجيكوميدى المُحرِّك للعواطف "قتل الأخت جورج / The Killing of Sister George" إخراج الأمريكى روبرت ألدريش Robert Aldrich.

رسم المخرج فى هذا الفيلم المقتبس من مسرحية صادرة عام ١٩٦٤ بالاسم نفسه للمؤلف فرانك ماركوس Frank Marcus، سقوط شخصية جون بوكريدج June Buckridge (الممثلة البريطانية بيريل ريد Beryl Reid)، ممثلة الأعمال الموسيقية لحساب محطة بى بى سى BBC، والتى تلعب دور الممرضة الريفية الحنونة الأخت جورج Sister George فى حلقات تليفزيونية أسبوعية حسب أحداث الفيلم. أما جورج فى الحياة الحقيقية وبعيدا عن مهنة التمثيل، فهى ليست إلا ثرثارة لا تشعر بالأمان وشاذة جنسيا، يدفعها إدمانها للكحوليات وفقدانها للوعى إلى انهيارها. فى البداية تفقد عملها، ثم تتعرض حبيبتها (الممثلة البريطانية سوزانا يورك Susannah York) للإغراء وتبتعد عنها، بفضل التأثير الزاحف للمديرة التنفيذية للمحطة (الممثلة الأسترالية كورال براون Coral Browne) عليها لأنها سحاقية أيضا.

لم يظهر مشهد الإغراء الذى استغرق دقيقتين بين كورال براون Coral Browne وسوزانا يورك فى مسرحية فرانك ماركوس Frank Marcus، وقد عاد قرار المخرج بتقديم معالجة جنسية صريحة بصيحة احتجاج عنيفة ضده. اتهم النقاد المخرج الأمريكى بتقديم حسية مجانية بدون مبرر، خاصة مشهد القبلة بين السيدتين وغيرها

من الممارسات الأخرى غير المسبوقة فى مشهد سينمائى. لكن الرقيب استبق الآخرين فى إعلان الغضب بالفعل، واتخذ خطوات لاعتقال المغامرة الجنسية للمخرج على الشاشة.

قال تريفيليان فى خطابه الموجه إلى موزع الفيلم: "نحن لسنا مهيأين بعد لتقبل الجنس السحاقى إلى هذه الدرجة. يمكنك عمل ترتيبات لإعادة مونتاج المشهد، لكننى أستطيع التمسك ببعض الأمل القليل فى فرصة قبوله لو تقدم إلينا".

وواصل كلماته: "أتصور حقا أن قراراتنا لم تظلم هذا الفيلم. لقد قبلنا عددا من الأشياء الأخرى داخله ربما كنا سنطلب منك التخلص منها، ولا أعتقد أن لديك أى شكوى مبررة بشأن قرارنا فى التخلص من هذا المشهد الجنسى بالكامل. وجهة نظرى أن الحذف سيتوافق مع العمل تماما، والحقيقة أننى لا أرى أى ضرر فى استبدال جزء صغير من المشهد. وكما قلت لك ربما تحاول مرة ثانية لو رغبت فى ذلك".

شعر ألدريش Aldrich أن هناك جزءا من المشهد على الأقل يمثل حجر أساس جوهريا فى فهم المتفرجين للفيلم. فقال: "على كلٍّ يجب أن يلعب الفيلم على وتر الخيانة وهو ما لم يتحقق فى النص المسرحى، القصة نفسها أنيقة للغاية، ممكن أن تكون جالسا فى المقاطعة الأمريكية شيبويجان Sheboygan مثلا ويسير الفيلم أمامك على ما يرام بكل أدب، لدرجة أن لا أحد سيعرف الموضوع الذى تتكلم عنه بحق الجحيم". قبل التواصل مع قطعات المجلس البريطانى لرقباء السينما التى أتاحت استصدار شهادة تصريح بالعرض العام، فضلت شركة الإنتاج الاكتفاء بتوزيع الفيلم على نطاق ضيق أكثر. ثم تقدمت بالفيلم إلى ستة مجالس محلية، على أمل تمرير الفيلم بأقل قدر من الحذف من هذا المشهد المزعج.

لكن سرعان ما أطلق تريفيليان خطاب تحذير إلى الستمائة مجلس بالكامل، متضمنا حبكة الفيلم التى صاغتها الكلمات وكأنها عريضة اتهام: "إن السيدة التى تلعب دور الأخت جورج فى الحلقات التليفزيونية تمارس السحاق، وتعيش مع فتاة

شابة متأخرة عاطفيا وذهنيا، وتتجرع الاثنتان الخمر حتى الثمالة. نتيجة هذا الحدث توقع محطة بى بى سى BBC عقابا على الأخت جورج، على يد مديرة إدارية تعمل هناك، والتى تمارس هى الأخرى السحاق بقوة". ثم أنهى تريفيليان خطابه باستغاثة ناشدت روح الزمالة لدى نظرائه من الرقباء. "لا يرغب المجلس البريطانى لرقباء السينما فى تشجيع مضمون فيلم من هذا النوع فى هذا الوقت، الذى سجل فيه الخط البيانى لهذا التوجه تصاعدا ليصبح أمرا مألوفا، وأتمنى أن يتبنى مجلسكم وجهة نظر مماثلة".

لسوء حظ السكرتير أن اثنى عشر مجلسا محليا بما فيهم المجلس المحلى للندن الكبرى اتخذ وجهة نظر مختلفة، ومرر الفيلم بعد منحه شهادة "إكس / X" فى نهاية عام ١٩٦٩. واتضح على النقيض أن سبب اعتناق الكثير من المجالس المحلية وجهة نظر الرفض هو مشهد الإغراء. "لقد أصابنى المشهد بالارتباك، ورغبت فى إبعاد عينى عن الشاشة. ربما أثار المشهد انعكاسا فرويديا عميقا داخلى، مما دفعنى إلى إبداء رد فعل على هذا النحو. لكن هذه الأشياء غير جميلة حتى تشجع على المشاهدة بأى حال. أنا على استعداد لمشاهدة الفتيات يرقصن عاريات. لكن أن يصل الأمر إلى مشاهد فتيات يمارسن الجنس مع بعضهن، لا. إنه أمر خاص ولا أتصور ضرورة ظهوره على الشاشة". هذا هو نص تصريح ريج مان Reg Munn رئيس لجنة شيفيلد Sheffield الفرعية لمنح التصاريح. مع ذلك أذعن الرئيس صاحب التصريح السابق واستكمل كلماته: "أنا لست خبيرا فى السينما، وأقضى معظم وقتى فى اللجنة لمناقشة طلبات التصريح المقدمة من سائقى التاكسى وأشياء من هذا القبيل. لكننى لا أعتقد أنه من الضرورى أن أكون خبيرا فى هذا النوع من الأعمال. أنت لست فى حاجة لامتلاك أى مؤهلات خاصة. تقريبا أى إنسان يمكن أن يقوم بهذه المهمة. إنهم مجرد أشخاص عاديين ليس إلا".

إنسان واحد يدعى جون تريفيليان تعرض لحركة التفاف من موزع. كان فيلم ألدريش على وشك العرض فى اثنى عشر مجلسا محليا، بما فيهم مجلس لندن. بما يعنى أنه قد أسقط فى يد جون تريفيليان، لأنه لو أراد تلاشى وصمة عار عجز السيطرة على الأمور، عليه أن يعيد فتح باب المفاوضات حول فيلم "قتل الأخت جورج / The Killing of Sister George" مع الموزع. لكن الأكيد أن هذا الاختيار الإجبارى لم يثنه عن المساومة.

كتب السكرتير العنيد يقول: "مازلنا غير مهيأين لتمرير الفيلم كما هو، أو حتى للاكتفاء بتقليص المشهد الذى أجازه المجلس المحلى للندن الكبرى وغيره من السلطات، غير أننا على استعداد لتمرير المشهد حتى لحظة بداية إظهار الفتاة الشابة علامات الشهوة الجنسية. لا يمكننا قبول تبادل سيدتين قبلة بكل هذه العاطفة، لكننا سنتقبل وجود لقطات قليلة تؤدى إلى إظهار الأخت جورج بما يتناسب مع شخصيتها".

بعد مداولات ومفاوضات تم التوصل أخيرا إلى حل وسط. هبط الاختزال على رأس القبلة، أمام الإبقاء على مشهد المداعبة الجنسية (الذى استعانوا فيه بدوبليرتين محل الممثلة سوزانا يورك). لقد أوضحت شهادة "إكس / X" -التى تكرم بها المجلس البريطانى لرقباء السينما- المضمون الذى يحكى عنه فيلم ألدريش بحق الجحيم. فى أمريكا أبدت بولين كايل Pauline Kael أقدم النقاد السينمائيين احترامها من قبل لفيلم آخر، أظهر ضرورة التعاطف مع هؤلاء السيدات، لأن ليس بوسعهن التحكم فى أنفسهن. وعندما شاهدت فيلم "قتل الأخت جورج" وممارساتهن بالتفصيل، ظهر مقالها التالى عن الفيلم تحت عنوان "إصابة الجياد بالذعر".

وتصدر فيلم" ألدريش" وموضوع فوبيا شذوذ الانتهاك الجسدى الصحف البريطانية، مع شن صحف التابلويد هجوما ضاريا على المجلس البريطانى لرقباء السينما الضعيف المحب للسحاق. الحقيقة أن هذا الفيلم اقترن عند صحافة التابلويد

بقضية أكثر إزعاجا بدأت فى إحراج صناعة السينما البريطانية فى نهاية العقد، وهى انبعاث نوعية فيلم "الاستغلال الجنسى sexploitation" على الساحة.

فى أولى مراحل الأزمات التى تلت فترة الحرب العالمية الثانية، واجهت صناعة السينما الإفلاس فى عام ١٩٦٩، بعدما سحب التمويل الأمريكى يده من يد المنتجين البريطانيين. وسلكت صناعة السينما طريقا اعتقدت أنه المُخلِّص لها من هذه الورطة، ووجدت ضالتها فى فيلم "الاستغلال الجنسى". أدرك تريفيليان أن أفلام الجنس هى فى حقيقتها تصريح لطباعة الأموال، لكنه كان دائما يلجأ فى مقالاته الصحافية إلى التفكير المتمسك بالأمل. وعلق قائلا: "إن الشعب البريطانى لا يحب الأفلام القذرة، ولا يمكن أن تلقى رواجا وتزدهر أبدا". لكن المؤكد أنهم كانوا يحبونها بالفعل، وجاء البرهان على ذلك فى عام ١٩٧٠ على يد المدير الإدارى لشبكة إيه بى سى ABC، بعدما رفضت لتوها عرض أفلام تحمل شهادة "إكس / X" وقال: "لو وضعنا أفلاما جنسية سيرتفع الإقبال علينا من عشرة إلى خمسة عشر بالمائة".

هكذا وُضعت الأفلام الجنسية على الخريطة مما شجع المنتجين على تقديم أفلام من هذه النوعية أكثر وأكثر لجذب المتفرجين. فى هذا الوقت كان هناك جرس إنذار أكثر أهمية من الجنس وهو العنف، الذى أضيف إلى المكائد التى دبرها المخرجون للرقيب، ومن المدهش أنها أفلام قادمة من بلد صدّرت مشكلات قليلة للمجلس البريطانى لرقباء السينما على مدى العقدين الأخيرين.

فى عام ١٩٦٩ تعرض قانون الإنتاج فى هوليوود إلى الدمار الفعلى. لقد بدأت الأفلام البريطانية مع الأفلام الأجنبية فى السخرية من القواعد المقيدة التى تقول "افعل" و"لا تفعل" فى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات. لكن هذا الاستخفاف غير المبالى انتقل إلى مرحلة الهجوم الصريح على الجبهة الأمامية، بفضل المنتجين المستقلين مثل وارين بيتى Warren Beatty مع المخرجين المتمردين على نظام

الاستوديو مثل سام بيكنباه Sam Peckinpah وروجر كورمان Roger Corman. لقد تولت أفلامهما الجديرة بالاحترام التى أبدعاها فى نهاية الستينيات مثل "بونى وكلايد / Bonie and Clyde" ١٩٦٧ و"الصحبة المتوحشة / The Wild Bunch" ١٩٦٩ و"ماما الدموية / Bloody Mama" ١٩٦٩، تقديم حمامات الدم بالسرعة البطيئة إلى المتفرجين البريطانيين وإلى الرقيب أيضا، حتى يمكن تمييز تأثير صدمة كل طلقة منفردة على تشريح جسم الإنسان بالتفاصيل ذاتها التى تذوقها الجميع من قبل فى اكتشاف عالم الجنس.

استجابت جمعية السينما الأمريكية لهذا الموقف بتبنٍ معيارى مشابه للنظام البريطانى فى نهاية عام ١٩٦٩. علما بأن إقحام المجلس البريطانى لرقباء السينما وسيلة الخطابات لملاحقة عناوين الأفلام الأمريكية لم يساعده فى تلفيق تهمة مؤكدة لهم من جانب النقاد المحافظين، بادعاء أن عرض هذه الأفلام يتبرع بالتصعيد المستمر للجريمة العنيفة.

بينما اتجه الجنس فى الأفلام إلى إحراج كبار السن من المتفرجين، تسببت الشاشة المضرجة بالجريمة فى صدمة جميع الأعمار. لكن جون تريفيليان رد على هذا الهياج الأمريكى المتلاعب بالأعصاب الرقيقة، بنفس الطريقة التى قاوم بها جميع الضغوط الواقعة على مجلسه والتى تحاربه بسلاح الاقتصاد المتحد أو بالنفوذ السياسى. لقد فتح الطريق وسمح بعرض الأفلام. ربما يكون ذلك رد فعل دقيق فى حقبة تتسم بالليبرالية الاجتماعية التقدمية، لكن يبدو أن هناك لاعبا جديدا على وشك دخول الدائرة المغلقة للرقابة، وهذا المشارك الجديد لم يوافق على أى تصعيد وإفراط فى أى قالب من القوالب سواء كان الجنس أو العنف.

فى هذا الوقت زادت معاناة السكرتير مع الإنهاك. إنه يقف الآن على مشارف السبعين، وقد دأب فى البحث عن خليفة له منذ عام ١٩٦٨. لكنه لم يستطع التقاعد

حتى هذه اللحظة. اجتمع أعداء الأفلام التى تساهل المجلس فى عرضها تحت لواء زعيم جديد، فلا بد أن يقود شخص من قلب المجلس ذاته قوى التحديث، ضد ربة البيت المجهولة هذه القادمة من مدينة مانشستر وتُدعى مارى وايتهاوس Mary Whitehouse.

(١٢)

تحت الحصار: ١٩٧٠-١٩٧٥

بينما كان جون تريفيليان يباشر عمله فى أكثر فترة متفجرة فى تاريخ المجلس البريطانى لرقباء السينما، لجأ إلى حيلة صيغة تفعيلية لإعادة تشكيل نظام الرقابة قبل ثمانى سنوات وبالتحديد فى عام ١٩٦٢. وقفت هذه الصيغة كحائط صد وسياسة تأمين ضد ثلاثة أفلام هى "الشياطين / The Devils" ١٩٧٠ و"البرتقالة الآلية / A Clockwork Orange" ١٩٧١ و"التانجو الأخير فى باريس / The Last Tango in Paris" ١٩٧٢، حيث تعاونت هذه الأعمال سويا للتحريض على انهيار الرقابة على السينما البريطانية. لم يتمكن تعديل شهادة "إكس / X" برفع معدل الأعمار المسموح داخلها بمشاهدة أفلام هذه الفئة من ستة عشر عاما إلى ثمانية عشر عاما، من حماية المجلس البريطانى لرقباء السينما من التعرض للهجوم، خاصة من حركة الارتداد التى نظمتها جماعة الإصلاح الأخلاقى لحل "المجلس المنغمس فى المعاصى". لكن هذا النموذج المصغر المطالب بتخفيض موجات تجاوز الحدود، أشار إلى الاستعداد والرغبة لفرض الرقابة على متفرجى الأفلام وبالتالى على الأفلام ذاتها، وحفظ كيان الرقابة من الذوبان والتلاشى فى قلب الحكومة.

تُعد شهادة "إكس / X" المعدلة الحديثة وسام تقدير للموهبة السياسية لهذا السكرتير الذى لا يكل ولا يمل. لم تكتف صناعة السينما بالاعتراض على رفع معدل الأعمار الجديد، لأن المراهقين الآن يشكلون الجزء الأكبر من جمهورها، وإنما أبدى

المجلس المحلى للندن الكبرى - أكثر المجالس المحلية مرونة فى منح تصاريح العرض - اعتراضه أيضا لأنه يمثل حَجْرا آخر على حرية المشاهدة. وظل أكثر المجالس المحلية تأثيرا ونفوذا ينثر تهديداته على مدى شهور من أجل العودة إلى النظام السابق، لكن المأزق كما أشار الناقد السينمائى ألكسندر ووكر Alexander Walker فى كتابه "تضحية السليولويد / The Celluloid Sacrifice"، هو أن جون تريفيليان John Tre-velyan" ربما يكون نتاج خلق المؤلف الإنجليزى سى. بى. سنو C.P. Snow ضمن رواية "دهاليز السلطة / Corridors of Power".. تدور الرواية عن المفاوضات السرية للسلطة مع مجموعات صغيرة داخل أماكن مغلقة والمواجهات بين المنحرف والورع".

الوسيلة المختارة الذى اتبعها الرقيب المنحرف وليس الورع فى إقناع المجلس المعارض لتأييد وجهة نظره، أصبحت من وقتها جزءا من شريعة الرقيب، وهى التى استخدمها أيضا جيمس فيرمان James Ferman السكرتير اللاحق للمجلس، عندما التقى مع رقباء بريطانيا المستقلين لأول مرة فى شهر فبراير من عام ١٩٧٧. صنع جون تريفيليان بكرة سينمائية خاصة، تنفرد بضم أكثر القطعات المتطرفة المحذوفة من الأفلام المتنوعة، والتى تُعرض بديهيا على الأعضاء أصحاب الوجوه الرمادية، كتحذير بغيض قادم من الفيضان الكريه الرائحة على الجانب الآخر من الحاجز الصخرى، الذى يمكن للسكرتير المعبأ برائحة النيكوتين والبرهان الحصيف وحده أن يبعد أخطاره.

ربما لجأ جون تريفيليان إلى تبرير هذا النوع من التلاعب المصطنع. بحجة أن سلطة المجالس المحلية يجب ألاَّ "تصدر أحكاما بصفتهم رقباء طالما أنهم يفتقرون إلى الخبرة أو الخبير المناسب لهذه المهنة". كما صرح هو بنفسه فيما بعد. مع ذلك أتاحت شهادة "إكس / X" المعدلة فى عام ١٩٧٠ لجون تريفيليان تمرير أفلام، عانت من تدخلات حذف بسيطة، والتى تم رفضها من قبل أو طُلب منها إجراء تعديلات تعسفية غير معقولة. فى ذلك العام اتحدت مجموعة أفلام مثل "مستشفى ماش الميدانى /

"M*A*S*H" و"وودستوك / Woodstock" و"نقطة زابريسكى / Zabriskie Point" و"فرقة الأولاد / The Boys in the Band" وفيلم المخرج الإيطالى فيللينى "ساتيريكون / Saty-ricon" على هدم الحواجز الجنسية واللفظية المتنوعة، ومعها مر إلى الشاشة مشهد اغتصاب تفصيلى، مع تمزيق أوصال ودق أعناق الهنود فى الفيلم المتوحش القاسى "العسكرى الأزرق / Soldier Blue" للمخرج الأمريكى رالف نلسون Ralph Nelson، الذى رسّخ علامة فارقة فى العنف السينمائى المقترن بالخوف والارتعاش لدى مخرجى السينما حتى يومنا هذا.

آه لو استطاعت هذه الفئة الجديدة منع حدوث المصائب، لكنها على النقيض لم تفلح فى إيقاف نزيف قائمة الأسماء السنوية للجرحى من الفنانين، ويُعد الإسكتلندى دونالد كاميل Donald Cammell والبريطانى نيكولاس رويج Nicolas Roeg مخرجا فيلم أداء / Performance" أبرز الضحايا عام ١٩٧٠. هذا الفيلم بالتحديد تحمّل بكل ألم انتهاكات الرقابة الخطيرة، هذا بعدما خضع فى الأصل إلى مقصلة الرقابة المبكرة الثقيلة على يد شركة إنتاجه وارنر- سيفين آرتس Warner-Seven Arts.

وجد الاستوديو صعوبة فى تحديد وجه الاعتراض بدقة، عندما شاهد مجموعة من المديرين التنفيذيين المادة المصورة من الفيلم على مدى ثلاثة أسابيع أثناء تصوير العمل فى خريف عام ١٩٦٨. لقد توقعوا جزءا تاليا صريحا من فيلم "المستهتر / Easy Rid-er" ١٩٦٩، أما ما شاهدوه حقيقة فكان فيلما عن رجل عصابة واقع تحت تأثير المخدرات، حيث يحاول رجل العصابات تشاز Chas (الممثل البريطانى جيمس فوكس James Fox) القادم من منطقة إيست إند فى لندن الهروب، بعد قتله رجلا مفترض أنه يحميه، ويحاول التفتيش عن ملجأ داخل بيت ثرى لنجم بوب معتزل (الممثل البريطانى ميك جاجر Mick Jagger). وفى السرداب الذى يختبىء فيه الهارب يقدم النجم عرضا سحريا، ثم يتعرض لإغواء من ضيفتيه (الممثلة الإيطالية أنيتا بالينبرج Anita Pallen-berg والممثلة الفرنسية ميشيل بريتون Michele Breton)، على أن يحل محلهما القاتل

الهارب فى الصباح. الحبكة هنا أمر ثانوى بالنسبة لتيمة الفيلم، التى تدور عن اختلاط الهويات بين بارانويا متعاطى المخدرات.

ربما يكون من العدل القول إن المسئولين التنفيذيين فى هوليوود، شعروا بالتردد داخل غرفة العرض فى تقديم هذا الفيلم حاملا شعار شركة وارنر براذرز Warner Bros. ثم تساءلوا لماذا لم يُظهر الفيلم الممثل البريطانى ميك جاجر Mick Jagger إلا بعد انقضاء نصف ساعة. وهل المشاهد بين الممثل البريطانى ميك جاجر والسيدتين فى البانيو، ثم المشاهد بينه وبين الممثل البريطانى جيمس فوكس فى الفراش، تعنى أن جميع هذه الشخصيات تمارس الحب مع الجنسين؟ فى البداية لم يفهم المخرجان هذا التعبير الأمريكى عن ازدواجية الشهوة. واعترف المنتج ساندى ليبرسون Sandy Lie-berson قائلا: "كنت أعرف أننا سنقع فى ورطة". لا بد أن هذا الإحساس قد تأكد عندما قال أحد الأمريكيين وهو يغادر الاجتماع: "حتى مياه البانيو متسخة".

حذفت الشركة عشرين دقيقة من الفيلم خاصة من بداياته، مما أضاف نغمة متضاربة على الحبكة المشوشة أصلا مع خبراء المخدرات المجتمعين فى مكان واحد. لكن الاستوديو جنى على الفيلم أكثر عندما أخضعه لرقابة صارخة فى شهر فبراير عام ١٩٦٩، وقرر أن يضع الفيلم على الرفوف لمدة عامين. بعد كل ذلك بدأت مرحلة الرقابة الرسمية، وعندما ارتدت الثوب البريطانى نزلت على قلب الفيلم بستة عشر حذفا إضافيا. ألح جون تريفيليان على إعادة مونتاج لقطة يُجلد فيها تشاز Chas، متداخلة مع خربشة فتاته لظهره أثناء ممارسة الحب. المشكلة فى الخربشة وليست فى منظر جزْع الممثل المزق بالسوط. وقال جون تريفيليان إنه لا يستطيع السماح بظهور عبارة صريحة عن الماسوشية السادية للبطل، وعندما أشار دونالد كاميل إلى أن حذف هذا الجزء من تطور الشخصية سوف يحوِّل المشهد إلى عنف غير مبرر، أجابه جون تريفيليان : "فليكن". وقد سبق المنتجون المجلس واقتلعوا الأجزاء المثيرة للمشاكل.

سمح التصنيف الجديد لجون تريفيليان أن يستعيد على الأقل فيلما حُظر عرضه، بسبب بعض الهواجس فى وقت كان يخطو فيه فيلم "أداء" خطوات إيجابية فى عام ١٩٦٨. لقد استُلهم فيلم "لحم " / "Flesh" إخراج آندى وارهول Andy Warhol من الفيلم الأمريكى "راعى بقر منتصف الليل / Midnight Cowboy" بحريَّة تصرف، والذى كان يجرى تصويره فى الوقت نفسه فى مانهاتن. يأخذ فيلم "لحم" دورة حياتية لمدة يوم واحد، حول حياة رجل يحترف الدعارة (الممثل الأمريكى جو داليساندرو Joe Dalles-sandro)، الذى اقتنع برأى زوجته ليغادر الفراش ويذهب إلى العمل، ليسرع فى إحضار أموال تلزم فى إجراء عملية إجهاض لصديقة. تم تصوير الفيلم فى أربعة أيام وتكلفت ميزانيته أربعة آلاف دولار، وقد عكس الفيلم الأسلوب السينمائى للمخرج فى أفلامه المبكرة والذى قال عنه بنفسه: "كانت الإضاءة سيئة، وشغل الكاميرا سيئا، والصوت سيئا، لكن الناس كانت جميلة".

رغم وجود مشهد جنسى فج لفتاة مراهقة (الممثلة الأمريكية جيرالدين سميث Ge-raldine Smith) مع جو داليساندرو لم يسبق له مثيل فى السينما البريطانية، فإن جون تريفيليان أعجب شخصيا بالفيلم. لكنه كان حذرا مرة أخرى من رد فعل الرأى العام. فاقترح على جيمى فوجان Jimmie Vaughan موزع الفيلم ألاَّ يطالب بشهادة عرض الفيلم، ويستعيض عنها بإجراء اتصال مع مسرح توتنهام كورت رود Tottenham Court Road المكشوف فى لندن لحجز قاعة نادى العروض الخاصة.

ثلاثة عشر عاما قضاها السكرتير فى إنجاز أعماله المكتبية، لكنه الآن فقط حصل على أفضل ساعة فى حياته. فى الثالث من فبراير عام ١٩٧٠ رفع أحد المواطنين شكوى متهما فيلم" لحم" بالفحش، وبناء عليه هبط اثنان وثلاثون من رجال الشرطة يتقدمهم رئيسهم على المسرح المذكور، أوقفوا العرض السينمائى، ودونوا أسماء وعناوين كل فرد حضر العرض، واستولوا على الفيلم بآلة العرض أيضا، بالإضافة إلى الشاشة وسجلات المسرح. على الفور اتصل الموزع بسكرتير المجلس

الذى وصل فى دقائق معدودة. دافع السكرتير عن الفيلم بكل طاقته وعن حق المسرح فى عرضه، ووصف تصرف رجال الشرطة أنه "غير مبرر وبعيد عن الصواب". أثارت اتصالات السكرتير بالصحافة القضية وجعلتها قضية رأى عام، بعدما أصر السكرتير أن يتقدم وزير الداخلية جيمس كالاجان James Callaghan بتفسير التصرف المتعجرف من رجال الشرطة. لم يستطع الوزير إلا الغمغمة والتمتمة وقال: "إنها الرغبة العامة داخل الشخص العادى فى هذا البلد لإيقاف هذا الفُحش".

ومثلما انفجر بركان نشوة العلاقة الغرامية فى الفيلم، تنحت الشرطة فجأة وتخلت عن تهمة الفُحش على أساس أن الفيلم لا يخضع لقانون المطبوعات البذيئة. لكن المسرح دفع غرامة قيمتها مائتا جنيه إسترلينى للسماح لغير الأعضاء بمشاهدة الفيلم، وهو المبلغ الذى لا يملكه الموزع، وقضى صديقه السكرتير المتواجد عند الحاجة بعض الوقت، فى إقناعه باستخلاص المبلغ من المخرج الأمريكى البخيل نجم النجوم أندى وارهول Andy Warhol. بعد انتهاء هذه الهرجلة تبقّى أمام السكرتير اختيار صغير ليمنح الفيلم شهادة عرض، ورغم طلب أقدم الرقباء حذف المشهد الجنسى الفج من الفيلم، فإن العمل مر كما هو دون حذف فى السابع والعشرين من شهر أكتوبر عام ١٩٧٠.

رغم الإيحاء المخادع الذى ظهر فى مجلة تايم أوت Time Out بحدوث غزو على المسرح، على اعتبار التعامل الخاطئ معه غالبا وكأنه دار عرض سينمائية مخصصة للأفلام الجنسية، فإن جون تريفيليان حقق نصرا وجيها. لقد رسم خطا فاصلا حول الأفلام، مذكِّرا السلطات بأنه سواء كان الفيلم يحمل شهادة المجلس البريطانى لرقباء السينما أو لا، فمازال يحتاج إلى الحماية تحت مظلة القانون، وهكذا دل السكرتير صناعة السينما البريطانية على طريق الحصانة، وهو الطريق الذى سيرتدُّون إليه أكثر من مرة فى السنوات القليلة القادمة.

كما نال جون تريفيليان إشادة جديدة عندما أشار الناقد ألكسندر ووكر وقتها، إلى تلقى موزع سينمائى مساعدة من رقيب، عندما تعرض أحد أفلامه إلى التهديد. قال السكرتير فى أوراق سيرته الذاتية: "طوال عمرى وأنا أحب الأفلام"، وبينما تهكم الكثير من المخرجين أصحاب الأفلام المتوسطة على هذه الملحوظة، تعلن الحقائق أن جون تريفيليان هو بالفعل واحد من الكوادر الشعبية النادرة الذى أصبح أكثر ليبرالية مع تقدم سنوات عمره وليس العكس. استنادا إلى سلوكياته المتحضرة ومرونته فى تحرير عقلية الرقابة، لتصبح جزءا من منظومة الجدل حول حرية الإعلام، نجح السكرتير تقريبا فى كسر حاجز النمطية وتبديد التناقضات المتأصلة داخل الرقابة. قال الناقد السينمائى الإنجليزى ديفيد روبنسون: "إلى حد ما اعتمدت عبقرية جون تريفيليان فى إدارته للمجلس البريطانى لرقباء السينما على حيلة شعوذة، فيها ما فيها من الإبهار لتحيرنا وتلهينا، معظم الوقت على الأقل، عن العجائب والغرائب الجوهرية للمجلس، عن الانقسام الشاذ لوظيفته بين الرقابة والتصنيف، عن التشكك بين حماية الأقليات وحراسة أخلاقيات البالغين الناضجين".

لكن هناك جانبا غير معروف بما يكفى يخص رقيب بريطانيا الشهير. يقول الناقد فيليب فرينش إن السكرتير "الاجتماعى" قدم خدماته لمجموعة منتقاة من المخرجين، مثل المخرج الأمريكى جوزيف لوزى وأفلامه التى نادرا ما تعاملت مع مقص الرقيب، والمخرج الإيطالى فيتوريو دى سيكا Vittorio de Sica حيث تقبلت الرقابة مشهد الاغتصاب الواقعى الذى جسدته الممثلة الإيطالية صوفيا لورين Sophia Loren فى فيلمه "امرأتان / Two Women" مبكرا فى عام ١٩٦١. ومع التسليم أنه كان صاحب "عقل مريض بالتلوث" ويحب استخدام لغة متدنية غير مألوفة لا تتناسب مع رجل فى مركزه، أشار الناقد القديم جورج ميلى George Melly فى جريدة أوبزرفر قبل زمن فرينش إلى أن جون تريفيليان "رقيب حاول تطبيق الرقابة قدر طاقته". ربما نطقت التحية اليومية التى يلقيها بالصورة الحقيقية لهذا الليبرالى المنافق، الذى اعتاد أن

يرسل تحية إلى زملائه بعد تناوله عشاء مطولا فى سوهو يقول فيها: "أوكى، من مارس الجنس مع من اليوم؟".

فى نهاية عام ١٩٧٠ أعلن جون تريفيليان عن اعتقاده أن عدد الأفلام الجيدة يتناقص ويتناقص، وهو تعليق مدهش يتأمل هذه المرحلة التى اعتبرتها غالبية النقاد عز زهوة عالم السينما. التفسير الأقرب هنا هو شعور السكرتير بالاغتراب عن مشاهدى السينما البريطانية، حيث تتراوح أعمار ثلاثة أرباعهم فى عام ١٩٧٠ بين السادسة عشرة والخامسة والثلاثين، وتصور هو أنه قد آن الأوان لظهور سكرتير جديد للمجلس ليتخذ مكانة تعكس سلوكيات مجموعة شباب المتفرجين. كما أن جون تريفيليان نفسه فقد إيمانه بضرورة تطبيق الرقابة على البالغين. قال السكرتير: "يروق لى تصور أن دور الرقيب بدأ فى الاختفاء"، وبعد عامين من تقاعده انضم السكرتير السابق للمجلس إلى حملة إلغاء الرقابة على الأفلام بالنسبة للبالغين، وهى حملة منبثقة من المجلس القومى للحريات المدنية. المفارقة الساخرة هنا أنه قبل تقاعده فى عام ١٩٧١ مرر السكرتير فيلما، لم يكن مجرد كأس مسموم لخليفته فى منصبه فقط، وإنما جاء برهانا ضمنيا على ضرورة استمرار الرقابة على أفلام الكبار حتى يومنا هذا.

وجهة نظر المجلس البريطانى لرقباء السينما أن فيلم "الشياطين / The Devils" إخراج البريطانى كين راسل Ken Russell، امتلك تأثيرات لها صداها ومردودها على اندلاع حريق كبير. بدا الفيلم وكأنه تغذى ونما بفضل الأكسجين المستهلك فى شن هجمات متتالية عليه وعلى استقامته وشهوته، وقبل كل ذلك على "صلاحيته" ليسمى فيلما من أساسه. قبل انتهاء التصوير فى منطقة باينوود بمقاطعة سوفولك قرب نهاية عام ١٩٧٠، فتحت صحف التابلويد غاراتها العدائية على الفيلم من خلال تقرير قادم من موقع التصوير، أكد أن خمس ممثلات مفترض أن يسرن عاريات بين الجماهير حسب أحداث السيناريو، قد تعرضن إلى هجوم من رجال بغرض التحرش بهن. فى الشهر التالى أبرقت صحيفة أخرى تقريرا عن ممثل فى الفيلم يبلغ من العمر أربعة

عشر عاما، يظهر فى مشهد داخل غرفة النوم مع ممثلة عارية تجسد دور راهبة. المؤكد أن هذين التقريرين ثبت عدم صحتهما، لكن المؤكد أيضا أن فيلم "الشياطين" قد اكتسب سمعة حسية وانتهى الأمر.

الحقيقة أن حبكة الفيلم لم تستهدف إغضاب الرأى العام. قال المخرج إن الفيلم يدور عن تخريب كاتدرائية فى القرن السادس عشر "من الداخل". وبينما واصلت جدرانها الوقوف صامدة فى وجه الزمن، أرسلت مدينة لودن تتوعد الطموحات السياسية للكاردينال ريشيليو Richelieu رئيس وزراء الملك لويس الخامس عشر Louis XV. فأرسل سيادته عملاءه إلى البلدة ليكتشفوا أن الأخت جين Sister Jeanne (الممثلة البريطانية فانيسا ردجريف Vanessa Redgrave)، المسئولة عن الدير الكاثوليكى ذات الظهر الأحدب، وقعت فى غرام جراندير Grandier (الممثل البريطانى أوليفر ريد Oliver Reed) القسيس الضخم وقائد الجماعة. عندما رفض جراندير Grandier هذا الحب، ادعت هى أن الشيطان تلبسها فى صورة قرينتها الغاوية، ثم يصل القاضى الأب بار Father Barre (الممثل الإنجليزى مايكل جوثارد Michael Gothard) الذى يسبب هستريا للراهبات، ليعذب ويحرق الأب جراندير Grandier سيء الحظ حتى الموت، وأخيرا يراقب انهيار جدران المدينة.

كتب راسل إلى جون تريفيليان أن "أحداث الفيلم حقيقية كما يعرف كل من قرأ الكتاب التاريخى العظيم "شياطين لودون / The Devils of Loudon"، الصادر عام ١٩٥٢ للكاتب الإنجليزى ألدوس هكسلى Aldous Huxley. مع ذلك عندما قدم المخرج عمله إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما فى أوائل شهر فبراير عام ١٩٧١، لم تستطع مصداقيته منع فاحصى المجلس من إبداء رد فعل متوحش وكأنهم سيفصلون بين لحم الذبيحة وفضلاتها. بدأ تقرير القاضى المثابر كين بينرى Ken Penry بالكلمات الآتية: "أعتبر هذا الفيلم عملا مقززا فى الإخراج". وأضافت زميلته أودرى فيلد Au-drey Field: "علينا أن نترك حكم الفيلم للسلطات المحلية".

أما الفاحص الثالث نيوتون برانش Newton Branch فقد صب حماسه على مشهد فى الفليم السابق لكين راسل بعنوان "عشاق الموسيقى / The Music Lovers"، عندما أثارت المرأة المجنونة (الممثلة البريطانية جليندا جاكسون Glenda Jackson) شهوة نزلاء مستشفى الأمراض العقلية بطريقة منفرة للغاية. وكتب الرقيب المتحجر يقول: "هذا الفيلم يجسد شعور المخرج بالحنين إلى الوحل، الذى بلغ أقذر أعماقه فى فيلمه الجديد بالفعل. يبدأ الاستمتاع بهذا الفساد الأخلاقى بنزوات تتقافز من عينى جمجمة وينتهى باستخدام راهبة (فانيسا ردجريف Vanessa Redgrave) لجسد من تحب بكل شهوة متطرفة. لا شك أن الفاحصين الآخرين اقترحوا أماكن الحذف المحددة. هدفى هنا هو تدمير أى مناقشة يخوضها المخرج للتأكيد على أن فيلمه عمل جاد فى الفن. التيمة مهمة بلا حدود. لكن معالجته للتيمة التى استغرقت منه خمسة عشر أسبوعا تركزت على الرغبة الجنسية، فارتبكت وتشوشت تماما. يجب أن نقول له: "هيا ابتعد يا كين !Ken" أى حذف سنوقعه على الفيلم فى عمله الغليظ بلا حدود، سيساهم فى تحسين صورة الفيلم. فالعمل كله على بعضه مريض ومبعثر".

ظل الفاحصون يبحثون عن أى حذف ممكن، طالما أن أى إجراء لمنع الفيلم يقف له جون تريفيليان ولورد هارليش رئيس المجلس بالمرصاد، حيث آمن الاثنان بأمانة التواصل الجوهرى فى معالجة المخرج. كتب الفاحصون صفحتين من توصيات الحذف، ووافق عليها المخرج إلى حد كبير. ثم أعاد راسل تقديم الفيلم إلى المجلس فى بداية شهر أبريل، فى الوقت الذى سن فيه المراقبون أسنان مقصاتهم الطازجة الحادة ليعملوها فى الفيلم. لكن المخرج خيب ظنهم فى أى حذف آخر.

فى محاولة منه لدرء أى تقطيع آخر محتمل، كتب المخرج إلى السكرتير مدافعا عن نفسه ضد اتهامه بالحسية: "كل ما قصدته هو تقديم اعتراف دينى عميق، وأؤمن أنه مع ذبحى الفيلم حسب وصيتكم بعيدا عن كل مخيلتى، أحلم –فى ظل التصنيف

الجديد للشهادات- بأن تحفظ البقية الباقية من فيلمى تحقيق ما رميت إليه، ولو فى شكل نسخة سينمائية مخففة. على كلٍّ أنا لم أقصد تقديم دراما دينية أنيقة تريح كل إنسان، بل أردت فيلما حقيقيا عن الرعب وانتهاك المقدسات التى تُرتكب ضد البشر على يد البشر باسم السيد المسيح Jesus Christ".

مرر السكرتير الخطاب إلى الرئيس الذى انبهر "بالجدية الواضحة" للمخرج، حتى إنه "تعاون معنا بتعديل وتخفيف الفيلم بالتوافق مع اقتراحاتنا". مع ذلك لم تذب مساحة الخلاف بين السكرتير والرئيس فى جانب وبقية الرقباء فى الجانب الآخر، حتى بعدما شاهد المجلس النسخة المُراقَبة من الفيلم يوم الثامن من أبريل.

الحقيقة أن الرئيس كان يشاهد الفيلم للمرة الأولى، تماما مثل فرانك كروفتس Frank Crofts الذى انضم إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما عام ١٩٤٨، وخلف فليتوود ويسلون Fleetwood Wilson ليصبح رئيس الرقباء فى عام ١٩٥٠. وبمجرد أن عرض رئيس المجلس وجهة نظره التى تؤكد على جاذبية الفيلم، وأنه مثير للعواطف بعمق ويصلح لنيل شهادة "إكس / X"، دعا فرانك كروفتس Frank Crofts ليدلى برأيه. على الفور اقترح رئيس الرقباء إضافة مجموعة حذف مضاعفة على مشاهد ممارسة الأخت جين Sister Jeanne للعادة السرية، بالإضافة إلى لقطات أخرى لها اعتبرها فرانك كروفتس Frank Crofts مقحمة على القصة الأساسية.

ولأول مرة فى تاريخ المجلس حسب تأكيدات ذاكرة الجميع، يفقد لورد هارليش أعصابه. لقد أعلن بصفته كاثوليكيا معرفته أن راسل كان مخلصا فى عمله. وذكر الجميع أن المخرج تحول إلى الكاثوليكية منذ وقت قريب. (الحيقة أن راسل تحوّل قبل عشر سنوات، وسرعان ما سيتخلى عن إيمانه.) لكن فرانك كروفتس Frank Crofts ظل ثابتا على موقفه. وأصر على إجراء حذف أكثر، فصرخ هارليش "هراء".

بعد ذلك غادر الجميع حجرة العرض، ورثى زملاء كروفتس لحاله. لقد صُدم الجميع فى السلوك الغريب لرئيس المجلس، لكنهم كانوا يعرفون أيضا أن رأى هارليش سينتصر فى النهاية بلا شك. يرجع الفضل لتمرير الفيلم من البداية إلى سكرتير المجلس، فقد كان هو الشخص المتحكم فى مصير العمل.

طلب جون تريفليان إضافة حذف آخر. لم تكشف أوراق المجلس البريطانى لرقباء السينما أسباب ما فعل. ربما تصور أن هذا هو السبيل الوحيد للاتحاد مع المجلس قبل تقاعده. ربما تأثر بقوة إقناع فرانك كروفت. على الجانب الآخر كان كروفت نفسه على وشك ترك المجلس البريطانى لرقباء السينما، ربما بسبب سلوك هارليش. على أى الأحوال كتب السكرتير خطابا إلى المخرج أشار فيه إلى إمكانية تحسين أوضاع الفيلم بخمسة استئصالات أخرى دون إصرار، فرد عليه راسل فى خطاب يؤكد مدى إحباطه وخيبة أمله لانفلات التيمة الرئيسية للفيلم من بين أصابعه. قبل هذه اللحظة لم ينشر أحد نص الخطابين المكتوبين باليد، لنقل الحالة النفسية السيئة التى عانى منها المخرج، وهو ما يعكس حالة الثقة بين المخرج والرقيب.

عزيزى جون :

لقد أوضحت مدى القسوة التى تعرض لها الفيلم فى النسخة الثانية التى تقدمت بها وحققت عدة أهداف. إن حرية تتابع القصة خضعت للقيود، ولم يعد هناك مكان للتسامح الذاتى. والأهم من ذلك هو تعزيز فكرة الظلم والاضطهاد، وتوضيح فكرة التكفير من خلال شخصية جراندير التى تمثل السيد المسيح. كان هذا هو حال الكنيسة الكاثوليكية بالفعل، أما الباقى فهو دموع مزيفة، وهى التى استخدمها الأب بار Father Barre المستبد المجنون لإلحاق الأذى بالجنس البشرى. هذه هى القضية المعنى بها الفيلم. أتمنى ألاَّ تشعر بالاستفزاز والفساد بسبب هذا الفيلم الذى يقف مشتد العود، وعلى أحسن الفروض ربما تكون هناك لقطتان تثيران التساؤل، لكن لو تم الاستغناء عنهما ستكون النتيجة غياب معنى الفيلم بلا رجعة هو الآخر!

كى لا يتعرض الفيلم لمخاطرة الملل، لا بد أن أقول مرة ثانية إن تسلسل الفيلم يقع على عاتق هذه النقطة الحيوية، ولا بد -من فضلك- أن يبقى الفيلم كما هو؛ من أجل صالح إنجلترا على أى حال.

المخلص كين

ملحوظة: من فضلك أطلع لورد هارليش على الخطاب لو رأيت أن ذلك له أى تأثير.

تبدو شخصية جراندير فى صورة خالية من الوقار، لكن راسل مضطر للاستجابة لإجراء أربعة استئصالات أخرى، وقد راوغ هو فى هذا الحذف الأخير، لأنه قال إن ذلك مستحيل لأسباب تقنية. فى النهاية تم حذف دقيقة ونصف من عمر الفيلم، ولو كان من الصعب تحديد مدى الخسارة الناجمة عن ذلك، فقد أكد المخرج البريطانى مايكل وينر Michael Winner كواحد من القلائل الذين شاهدوا المشاهد واللقطات المحذوفة خارج مظلة المجلس، أنه "ما كان يجب الاستغناء عنها".

لقد تقاعد الآن جون تريفيليان وحل محله ستيفن ميرفى Stephen Murphy فى يوليو عام ١٩٧١. بعد عشر سنوات من عمله بالمجلس البريطانى لرقباء السينما كمنفذ للبرامج، أصبح مشرفا على البرامج فى عام ١٩٦٥ بالسلطة المستقلة للتليفزيون، وهى وظيفة تتعلق بالرقابة أيضا. كان ستيفن ميرفى مثل جون تريفيليان مدرسا بمدرسة، ومدخنا ثقيلا بملامح مجعدة، وموهوبا فى العلاقات العامة أيضا. كما حاول التكيف مع خط العصر الحاضر الذى رسمه سلفه فى اعتناق الليبرالية، لكنه لم يشبه جون تريفيليان فى امتلاك السحر الاجتماعى عند مواجهة المحنة.

أدرك جون تريفيليان بفضل خبرته فى عام ١٩٥٨، أن السكرتير الجديد لابد أن يتعرض لأقصى درجات الهجوم فى بداية عمله. لهذا فقد عمل ستيفن ميرفى خلال شهر يوليو مستشارا للمجلس. مع ذلك "جاءته المشاكل سريعا" كما أكد السكرتير السابق فيما بعد.

فى الفترة الزمنية الفاصلة بين بداية استقبال فيلم "الشياطين" فى ربيع عام ١٩٧٠، وعرضه داخل بريطانيا فى يوليو ١٩٧١، اجتمعت ظروف سياسية لتضفى وزنا على مناقشات المعارضين للفيلم. كانت البداية مع انتخاب غير متوقع لحكومة حزب المحافظين برئاسة إدوارد هيلث Edward Health قبل عام، مما ترك بصمة واضحة للتحول ناحية اليمين فى مناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية. اتحدت جماعات التسلح بالأخلاق مثل المهرجان القومى للنور برئاسة مارى وايتهاوس Mary White-house، ولجنة محاربة الأفلام الإباحية بقيادة لورد لونجفورد Lord Longford، مع بعض الأعضاء مثل الصحافى والكاتب البريطانى بيريجرين وورسثورن Peregrine Worsthorne والروائى البريطانى كنجسلى آميس Kingsley Amis والممثل الإنجليزى جيمى سافيل Jimmy Saville لتعلن عن نفسها فى ذلك الربيع، وسبق المهرجان الجميع فى إثبات قدرته على تغير أحوال البحر فى الجو السياسى العام. (فى الخامس والعشرين من سبتمبر ١٩٧١ تجمهر خمسة وثلاثون ألفا فى ميدان ترافالجار Trafal-

gar). تضامنا مع ردود الفعل الأخلاقية، اندلعت الاضطرابات فى أيرلندا الشمالية خلال عام ١٩٧٠ مما أدى إلى حرب أهلية حقيقية، كما أثمر تمرير قانون العلاقات الصناعية فى ربيع عام ١٩٧١ إلى مخاوف من قلاقل مدنية. لهذا اجتمع العنف مع الجنس، وأصبحا معا قضية انفعالية عاطفية، ليخضع كل سلوك إنسانى بكل أشكاله وصوره تحت منظار الحكم القاسي.

لم تتمكن جماعات الإصلاح الأخلاقى مثل مهرجان النور من استقطاب أعداد كبيرة بدون دعاية. ولا داعى للقول إن فيلم "الشياطين" بكل ما فيه من جرأة شخصيات الراهبات المحبات للمسيح -مع تقديم الصبى ككبش فداء- مثالى لإثارة انتباه الصحافة. نسق الحملة وتزعمها بقوة وصخب بيتر تومسون Peter Thompson مدير المهرجان والمتحدث الرسمى باسمه، وهو مسئول العلاقات العامة التنفيذى لمجموعة "أهداف الصناعة" المناهضة لاتحاد أهل المهنة. الواقع أن تومسون كان نصيرا حادا للرقابة قبل انضمامه للمهرجان. فى عام ١٩٦٥ تم إيداعه فى مؤسسة برودمور -Broad moor العقلية لفترة غامضة، بسبب هجومه على ثلاث فتيات إثر إصابته بانهيار عصبى، وهو ما يرجع بشكل جزئى إلى مشاهدته للجنس والعنف حسب مزاعم تومسون. ومنذ وقت قصير أرجع اهتمامه بالرقابة إلى مشاهدته إعلان فيلم "العسكرى الأزرق / Blue Soldier" المصرح له شهادة "إكس / X" بسبب عنفه المتواصل، وقد أخطأت دار العرض السينمائى بإعلان منحه شهادة "يو / U" التى تتيح العرض العام للجميع بدلا من "إكس / X". مر عام وانضم تومسون إلى المهرجان الإنجيلى لأنها "ربما تكون فرصة لتوسيع حملتى لمناصرة الرقابة" كما جاء على لسانه.

بمجرد عرض فيلم "الشياطين" فى شهر يوليو، إذا بتومسون يطالب بسحب شهادة التصريح بعرضه. فى الوقت نفسه نظّم حملة من الخطابات المكتوبة الموجهة ضد الفيلم، ووصفه بأنه "عدوانى وكريه والأرجح أنه يجرح المقاييس الأخلاقية للمجتمع". لكن ستيفن ميرفى Stephen Murphy صمد بقوة. ورغم أنه لم يشاهد الفيلم

إلا متأخرا فى شهر يوليو، فإنه صدّق على القرار الإيجابى الذى اتخذه جون تريفيليان، كما أخذ بنصيحة سلفه السابق. لقد وقف حجر عثرة أمام مطالب المهرجان، وأجاب بكل أدب على كل خطاب منفرد يحمل شكوى، مشفوعا بتوصية منه تقول "اذهب وشاهد فيلم "الشياطين" (فلن يصيبك بالفساد)". بالتالى وجه تومسون المعارض بوصلة هجومه ناحية المجلس المحلى للندن الكبرى.

لقد طلب من السلطة تنظيم مشاهدة خاصة للفيلم بغرض منعه. قبل المجلس المحلى الطلب الأول، لكن بدون "التعرض إلى بعض الضغط لمنعه"، وقالوا إن سياستهم "قبول أفلام مررها المجلس البريطانى لرقباء السينما " و"ليس اتخاذ موقف ضد الأفلام المنفردة"، وإلا "سينتهى بنا الحال إلى فوضى عارمة". بعض السلطات الأخرى رفضت، ورغم أن مجلسا أو اثنين رفضا منح شهادة لأفلام مررها المجلس البريطانى لرقباء السينما فى الماضى، فإنه لم يحدث من قبل أن سبعة عشر مجلسا محليا خالفوا قرارا فرديا لمجلس الرقباء. أما ما اعتبره الرقباء أكثر إزعاجا، فهو تبنى ثلاثة مجالس محلية سياسة لن تفعل شيئا سوى خلخلة مجلس الرقباء: من الآن فصاعدا سيقومون بمراجعة جميع قرارات المجلس البريطانى لرقباء السينما فيما يتعلق بشهادة "إكس / X".

طالما بقى فقدان الثقة المحلية بنظام المجلس البريطانى لرقباء السينما مقتصرا على حفنة من اللجان المراقبة الحاكمة، فيمكن للمجلس البريطانى لرقباء السينما مقاومتها. أما لو انتشر إلى مجالس المدن المؤثرة، فلن تتعدى قرارات مجلس الرقباء عتبة مكاتب الرقباء فى ميدان سوهو. سابقا فى العشرينيات كان هذا هو العائق المحير الذى انهار كيان مجلس الرقباء الجديد بسببه، ومن سوء حظ المجلس أن مهرجان النور وكتيبته اكتشفا أن نظام الاختراق ولمس نقطة الضعف يمكن قياسهما فى تناسب مباشر مع مدى هوة الفجوة بين المجلس البريطانى لرقباء السينما والمجالس المحلية.

في هذا الوقت اشتد سخط المعركة بين مجلس الرقباء ومناصرى الأخلاق بسبب فيلم "الشياطين"، وأدركت الصحافة أن الرقابة على السينما اكتشفت قيمة الأخبار. مؤكد أن الصحف المتنوعة انقسمت أحزابا فى إخلاصها، لكن فى هذه المرحلة لم تعد المسألة تحديد الخطوط السياسية فحسب. فبينما أيدت صحف جناح اليمين أهداف المهرجان كما هو متوقع، سخَّر نقاد السينما أقلامهم بدون استثناء داخل أرض المعسكر المضاد لمناصرة الفيلم. علما بأنهم لم يعتبروا أنفسهم من مريدى المجلس البريطانى لرقباء السينما، وقطعا لن يقف النقاد فى صف الرقابة المتزايدة. مع استمرار تسليط الضوء على مجلس الرقباء، ارتفعت صيحات الاعتراض النقدية ضده. أما العميل المحرِّض غلى استكمال هذا التحول من أصحاب الشكاوى المسالمين إلى متمردين متعطشين للدم، فكان المخرج السينمائى الكاليفورنى سام بكنباه Sam Peck-inpah.

فى الوقت الذى بدأت فيه الأفلام تعكس صدمة خسائر الأمريكيين فى حرب فيتنام، أغار فيلم سام بكنباه بعنوان "كلاب من قش" على الجمهور دون أن يحسب حساب ضعاف القلوب على الإطلاق. تدور أحداث الفيلم فى أقصى الريف الجنوبى حيث يصل كاتب أمريكى (الممثل الأمريكى داستن هوفمان / Dustin Hoffman)، وهو شاب مثقف عنيد يبحث عن "الهواء النقى والمياه". يغرس الفيلم بطله المعتكف فى مواجهة ضد عدد من الفلاحين، الذين يبدأون بفرض حصار حول بيته، ثم يغتصبون زوجته الإنجليزية (الممثلة الإنجليزية سوزان جورج Susan George)، قبل أن يتعرضوا هم أنفسهم إلى الذبح عقابا لهم على ما فعلوا على يد المؤلف الصغير والمهيب أيضا. الفيلم باختصار عمل ويسترن مغروس فى الريف الإنجليزى مع الفارق أن الفلاحين يلعبون دور الهنود.

أساء رقباء المجلس البريطانى لرقباء السينما الحكم على رد الفعل المطروح تجاه العنف الجنسى فى هذا الفيلم، عندما شاهدوه فى اليوم الثالث من شهر نوفمبر عام

١٩٧١. لاحظ كين بينرى Ken Penry الذى حل محل فرانك كروفتس Frank Crofts منذ وقت قليل للغاية كرئيس للرقباء، أنه هو وزملاؤه "اتفقوا على أن الفيلم ممتع بشكل عظيم فى مجمله وأجبرهم على المشاهدة". لكن دافع تأنيب الضمير الوحيد يقع فى طول زمن مشهد الاغتصاب.

من حسن الحظ أن السكرتير الجديد للمجلس توقع هذه المشكلة. قبل شهرين من هذا الوقت كان له وجهة نظر فى مشاهدة الفيلم قبل مرحلة المونتاج النهائى، وقد علم وقتها أن مشهد الاغتصاب الذى يستغرق زمنه أربع دقائق سيحدث "صدمة ضخمة"، فطالب المخرج تلقائيا باختصاره.

اتضح بعد ذلك أن إحدى المفارقات الخطيرة الساخرة تولدت عندما ابتعد الرقباء عن هلهلة الفيلم، لكنهم خلقوا شبحا جديدا تماما. لقد نفّذ المنتجون أوامر ميرفى فى التو واللحظة، أما اتخاذ المغتصبين أوضاعا جنسية شاذة فقد بدا ذلك أقرب إلى ممارسة الشذوذ الجنسى بين الرجال.

وحتى تتعقد الأمور أكثر وأكثر اكتشف الفاحصون أثناء حديثهم عن المشهد صعوبة إقناع سكرتيرهم بجدوى هذا التصور. وتوصل رئيس الرقباء إلى حل إرضاء لكرامة السكرتير، وأضاف فى تقريره ملحوظة لحفظ ماء الوجه، تندب وتنوح على حقيقة أن إعادة المونتاج قد فات أوانه بزمان. فقد اكتملت مراحل مونتاج الفيلم وخرجت المسألة من أيديهم، وقال: "أخشى أنه لم يعُد لدينا ما نفعله، احتفظ فى جعبتك بفقرة عن السخط الأخلاقى فى حالة توجيه اتهام إلى الفيلم".

بعد عدة سنوات توفرت الفرصة أمام جيمس فيرمان سكرتير المجلس ليروى فضوله حول هذا الانزلاق الجنسى، عندما قدموه فى إحدى المناسبات إلى الزوجة الضحية فى الفيلم الممثلة سوزان جورج. فسألها عن هدف المخرج سام بكنباه بالتحديد. فأجابته بلا تردد: "الشذوذ الجنسى".

مع ذلك أصبح هذا الانزلاق هو الخطأ الكارثى الذى ارتكبه المجلس. التف النقاد حول الفيلم، وأشار الناقد ألكسندر ووكر فى جريدة إيفننج ستاندرد Evening Standard إلى إسهامات المجلس فيما جرى: "ما سمح به رقباء المجلس ليُعرض على الشاشة فى فيلم "كلاب من قش"، يدفع الإنسان ليتساءل لو أن هناك أى دور مفيد آخر يلعبه المجلس فى صناعة السينما... إن تمرير الفيلم للعرض العام بشكله الحالى ليس سوى إهمال وتقصير فى أداء الواجب. طالما أن هذا الفيلم نجح فى المرور بكل خير وسلام، فيمكن لأى فيلم آخر أن يمر هو الآخر بكل خير وسلام". وقد وضع الناقد ملحا أكثر على الجرح ليزيده التهابا، عندما أفشى الحقيقة وقال: "شخص قريب من الفيلم" أخبره أن "البذاءة المتوحشة" فى مشهد الاغتصاب الشاذ "لم يكن مخططا له بهذا الشكل، لكنه بدا كذلك نتيجة تدخلات الرقابة بالحذف".

حتى الناقد المتحرر جورج ميلى George Melly أخذ موقفا من المخرج سام بكنباه، وجزم أن: "الجنس والعنف متعادلان باتساق فى هذا الفيلم، حتى يمكن للمسدس تبادل موقعه مع مصدر القوى الذكورية للرجل". ومضى الناقد فى تدمير الفيلم وأضاف اسمه إلى قائمة ضمت ثلاثة عشر من كبار نقاد السينما، لتقديم طلب إحاطة للمجلس البريطانى لرقباء السينما ومحاكمته فى باب الرسائل بجريدة التايمز.

سبّب هذا النقد المدبر المتفق عليه حرجا بالغا لستيفن ميرفى، عندما كوّن فيلم "كلاب من قش" ثنائية مع فيلم "الشياطين"، كنموذج لتقصير المجلس البريطانى لرقباء السينما فى أداء مهمته بفضل أبطال الرقابة الحكومية. (أبلغ مدير دار عرض سينمائى لجنة محاربة الأفلام الإباحية بقيادة لورد لونجفورد Lord Longford، أن الناس أصيبت بالإغماء والقىء أثناء عرض فيلم "الشياطين "، بينما قدموا تحية إلى مشهد الاغتصاب فى فيلم "كلاب من قش" [بنباح مبتهج]).

لكن قنابل النقد الموجهة إلى المجلس لم تكن صريحة كما أوحى الخطاب المنشور بجريدة التايمز. الحقيقة أن الكثير من النقاد كانوا يستغلون فيلم "كلاب من قش"ككبش

فداء، لإجبار المجلس على عدم حظر أى فيلم يوافقون عليه من جانبهم. نتيجة تأثير احتجاجات النقاد توقف مصنع إبداع المخرج آندى وارهول Andy Warhol عن العمل.

بعكس النقاد لم يعبأ جون تريفيليان ولا ستيفن ميرفى ولا الفاحصون بالتصوير اللاأخلاقى الجامد الذى قدمه آندى وارهول لمنطقة مانهاتن، ومستوى الحياة المتدنى هناك فى فيلمه "أشياء تافهة / Trash" ١٩٧١، فهم لم يحتاجوا إلى إعادة نظر فى آرائهم. ومثلما مهد نجاح فيلم آخر لنجاح فيلم "اللحم"، جاء فيلم "المستهتر / Easy Rider" وعبد الطريق باعتماده على شحنة هائلة من المخدرات، حيث أراد آندى وارهول تجسيد يوم من الأيام التى يعيشها فى الحياة.

اكتشف الفاحصون استحالة الاستجابة والتواصل مع فيلم متمرد على السياق المألوف، الذى احتضن ثقافة المخدرات بدون مرجعية سوسيولوجية وقورة. لقد تمعنوا فى مشاهد حقن المخدرات، وفى المشهد الجنسى المقزز بين البطل جو Joe وزوجته الشاذة (الممثلة هولى وودلون) واستمتاعهما بذلك بعد تناولهما زجاجة بيرة، لكن الأمر الذى فاق التصور هو استمرار عدم اقتناع المجلس بأن الفيلم ضد المخدرات. لقد طلبوا معونة مستشار حكومى متخصص فى المخدرات، وآخر من قسم البحث الجامعى مع مساعدة المجلس المحلى للندن الكبرى، وقد رفض الطرف الأخير تقديم المساعدة بعدما أصدر قراره بمنح الفيلم شهادة عرض داخل مدينة لندن فقط. لم يشعر مجلس الرقباء بالارتياح تجاه الاستقبال "النقدى الذكى" من الجمهور الذى شاهد الفيلم بمهرجان لندن السينمائى فى عام ١٩٧١، وعاد لعقد جلسات مشاهدة خاصة لاختبار الفيلم. وفى محاولة جادة من الرقباء لاختيار عينة عشوائية من الجمهور، انتقلوا إلى حفل مقام فى منزل كبير مجاور تحضره سيدات من ربات البيوت فى أواسط أعمارهن. مرة أخرى كتب المجلس فى تقريره: "تأييد الغالبية لعرض الفيلم".

رغم أن الفاحصين قد اقتنعوا الآن بأن الرسالة المعادية للمخدرات المبثوثة فى فيلم "أشياء تافهة" قد تشرَّبتها عينة الجمهور المختارة بمعرفتهم، فإنهم مازالوا قلقين بشأن تساؤلات الذوق العام والنزعة "العدوانية" المطروحة داخل الفيلم. أخيرا تسامح مجلس الرقباء مع الفيلم فى أغسطس ١٩٧٢، عندما وافق موزعه جيمى فوجان Jimmy Vaughan والمخرج بول موريسى Paul Morrissey على إجراء حذف صغير داخل المشاهد الثلاثة الصعبة بالفيلم. ثم فجأة تذكر المجلس البريطانى لرقباء السينما أن تقرير لجنة لورد لونجفورد Lord Longford لمحاربة الأفلام الإباحية على وشك النشر. على المستوى الظاهرى سيعزز هذا التقرير الموثق "فرصة مناقشة الشعب لبعض القضايا المتعلقة بالفيلم". لهذا استمر المجلس فى الإمساك عن منح الفيلم شهادة عرض حتى التاسع من نوفمبر ١٩٧٢.

الواضح أن المجلس كان يُدار بسلاح الخوف، لكن أعضاءه لا يملكون مكانا للاختباء داخله؛ لأن معارضيهم فى اللوبى المناهض لأى سماح بالعرض، لن ينتظروا طويلا لظهور هدف مغرٍ آخر سيصل كهدية بين أيديهم بفضل صناعة السينما "غير المسئولة". وبقيت الجماعات الأخلاقية الضاغطة الأخرى على أهبة الاستعداد، بعدما أُخذوا على غِرَّة فى فيلم "كلاب من قش"، والأسوأ من ذلك أن نقاد السينما ظلوا متربصين فى انتظار فيلم قادم يعملون فيه أسنانهم. ولم يستغرق الأمر وقتا طويلا، لكنه فاق سماء توقعاتهم بكثير.

فيما بعد صرح جون تريفيليان قائلا: "من سوء حظ ستيفن ميرفى أنه بمجرد الانتهاء من مشكلة فيلم "كلاب من قش"، كان مضطرا للبت بقرار فى فيلم "البرتقالة الآلية / A Clockwork Orange". عُرض الفيلم داخل مجلس الرقباء فى الخامس عشر من نوفمبر ١٩٧١، فى حضور هارليش وميرفى وكين بينرى وأودرى فيلد Audrey Field.

من البداية أبدت فيلد عدم ارتياحها تجاه نسخة السيناريو الأصلية، التى كتبها تيرى ساوثرن Terry Sothern عام ١٩٦٨ لفيلم ستانلى كوبريك، فى ظل الهاجس الذى يطارد مجلس الرقباء؛ أى زيادة معدلات جرائم الأحداث والمراهقين. "أتصور أن الفيلم يقدم عائقا منيعا من وجهة نظرنا، لو ظللنا متمسكين بفكرة أن تطبيق الريچيم عديم الفائدة على تفشى العنف الفاسد، وتصاعد ظاهرة الهوليجنز بين المراهقين، لا يتناسبان مع المسموح بأن يراه مراهقون آخرون. الحوار العامى هنا له طبيعة خاصة... لكن المغزى العام (العنف الصريح والفحش) واضح باستمرار". لكن عندما شاهدت الرقيبة الفيلم من منظور سيناريو كوبريك نفسه، عكست رأيها ووافقت مع بينرى وميرفى على ضرورة تمرير الفيلم بدون أى حذف.

لو وضعنا فى الاعتبار الورطة التى وقع فيها المجلس البريطانى لرقباء السينما فى هذا الوقت، سنجد أنه قرار شجاع بمعنى الكلمة. رؤية كوبريك الكئيبة لمستقبل بريطانيا خلقت شخصية على الشاشة مغرمة "بمقدار ضئيل من العنف القديم المتطرف"، ولا بد أنها أزعجت أعصاب الفاحصين. بدءا من المشهد الافتتاحى ركز الفيلم على أليكس (الممثل البريطانى أليكس ماكدويل Alex McDowell) بصحبة مجموعة من الشباب "المعربدين"، وقد بدأ تأثير النبيذ الأحمر فى الكشف عن نفسه حسب تعبير البطل الفاشل. يتناول الفيلم أهمية اختيار قوى الإنسان، يختار أليكس عقد ارتباط شرطى بين العنف والجنس. تتضمن مشاهده العنيفة التالية ضرب البطلة (الممثلة البريطانية ميريام كارلين Miriam Karlin) حتى الموت بتمثال ضخم، ثم مشهد شبه اغتصاب، ثم مشهد اغتصاب كامل مع إظهار العرى الكامل للجزء الأمامى من الجسد، مع مشاهدة البطل فيلما جنسيا بذيئا على أنغام مؤلفه الموسيقى المفضل لودفيج فان بيتهوفن، كجزء من علاج أليكس Alex من الكراهية الشديدة. وأخيرا يتوسل إلى الطبيب ليوقفه، "أتوسل إليك، إنها خطيئة". يا لها من توبة "تتضمن بالتأكيد

رسالة أخلاقية"، أقنعت الرقيب بأن الفيلم "سيكون له تأثير فعّال في مناقشة العنف باستفاضة من الزوايا كافة".

مع ذلك انشغل هارليش بقضايا أخرى تحوم حول رأسه أثناء مشاهدة الفيلم. فقد تلقى لتوه إشارة من الحكومة للانضمام إلى لجنة بيرس Pearce على مدى أسبوعين، ومعها سيشد رحاله إلى رودس في جولة باحثة عن الحقيقة تسبق إعلان استقلال البلاد. لهذا فقد اضطر إلى المغادرة قبل نهاية الفيلم، لكنه ترك الغرفة بعدما اختمرت في ذهنه ضرورة حذف لحظات العنف المتطرف الذي ارتكبه أليكس.

غيّرت الصحافة موقفها تجاه الفيلم، عندما أجرت الممثلة البريطانية أدريان كوري Adrienne Corri التي لعبت دور إحدى الضحايا بحديث إلى جريدة صنداي ميرور Sunday Mirror، بعد يومين فقط من إعلان النقاد هجومهم الكاسح على فيلم "كلاب من قش" في جريدة التايمز. مفترض أن هدف حديث الممثلة هو تشجيع اهتمام الجمهور بالفيلم، لكنه كشف "أنها هي نفسها تخاف أن تراه" لأن "هذا العنف تعدى حدود كل الخيال الذي ظهر على الشاشة من قبل". ثم تساءلت الجريدة: "إلى أي مدى سيسمح الرقيب البريطاني ستيفن ميرفي للمخرجين أن يفلتوا بمشاهد العنف والسادية والاغتصاب؟".

بعد أيام من عرض الفيلم على الجمهور دخل صحافيون آخرون في المعركة، لكن يظل نقد بيرجرين وورزثورن Pergerine Worsthorne هو الأشد في لوذعيته وقوته، عندما وصف الفيلم في جريدة صنداي تلجراف أنه: "قذارة حيوانية تنتحل اسم الفن". على الجانب الآخر رحبت الناقدة مرجريت هنكسمان Margaret Hinxman في الجريدة نفسها بالفيلم وقالت "إنه تحفة فنية". الحقيقة أن الناقد الأول اشتُهر بأنه لاعب ماهر في التعامل مع الدوائر البيروقراطية للرقابة، حيث باعدت المسافات بين المعسكرين. وبصفته عضوا في لجنة محاربة أفلام الجنس بقيادة لورد لونجفورد، فقد لعب دور المتحدث الرسمي الأكبر لمناصري الأخلاقيات، كما لعب دوره كوريث مخلص لتحرير

صحيفة صنداى تلجراف باعتباره من معاقل مؤسسيها، وحذر من إيحاء الفيلم بانحدار بريطانيا إلى هذه الحالة البوليسية بصفة خاصة، بعدما تحوّل أفراد العصابة داخل العمل إلى رجال شرطة.

قبل افتتاح الفيلم حضر الناقد جلسة مشاهدة خاصة على خلفية من حالة الجبن التى تعيشها صناعة السينما البريطانية، بصحبة لجنة محاربة الأفلام الإباحية وبيتر تومسون صاحب الشعر المجعد الأشيب. ورغم تعليق بيرجرين وورزثورن Pergerine Worsthorne أنه "فيلم مريض لمجتمع مريض"، فإن لونجفورد وتومسون أغدقا الثناء على كوبريك. لكن تومسون أبلغ شركة إنتاج الفيلم أن "هذا العمل يبدو أنه يحمل فى خزانته الكثير من الأشياء المرعبة التى يقولها للمجتمع، هذا من وجهة نظر مرتكب الأفعال العنيفة والمصاب بخلل عقلى". طبيعى أن تتحد براهين الإقناع التى ساقها، حتى أضيف هذا الفيلم إلى القائمة السوداء لمهرجان النور، علما بأن هذا التغير فى قلب تومسون لم يُروج له مثلما حدث مع مديحه وثنائه المبدئى على الفيلم.

يبدو أن موجات المد والجزر المتلاطمة ستمد يدها بالسلام أخيرا إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما، لكن المأزق أن الحكومة تدخلت فى شئون الرقابة لأول مرة منذ الثلاثينيات، ولم يكن هذا التدخل فى صالح المجلس. فعندما طُلب منه التعليق على مدى العلاقة بين ارتفاع نسبة الجريمة العنيفة والعنف فى الأفلام، أجاب وزير الداخلية ريجينالد مودلنج Reginald Maudling بموافقته على احتمال وجود هذه الصلة. حاول نقاد ومؤرخو السينما على التوالى تفسير هذا التعليق ووصفوه بأنه "متسرع"، أو أن الوزير كان يبحث عن متاريس للحماية، لكنه مازال أمامه وقت ليلملم شتات أفكاره قبل إخباره حشود الصحافيين أنه خطط لمشاهدة الفيلم لفحصه انطلاقا من قلقه الشخصى.

إن ما حدث من إعلان وزير دولة عن فحص خاص لفيلم قبل عرضه على الجمهور لم يتسبب فى إطلاق حكم مسبق على الفيلم فقط، بل احتراما للقيم الأخلاقية

والسياسية، انطلاقا من مسئوليته عن القانون والنظام. لم تكن السلطات المحلية فى حاجة إلى تحريض أكثر من ذلك. فيما يتناقض مع سياستها السابقة بعدم اتخاذ مواقف ضد الأفلام المنفردة، قررت لجنة المشاهدة النشطة صاحبة النفوذ القوى بالمجلس المحلى للندن الكبرى فحص الفيلم. إنهم لم يفرضوا منعه داخل لندن، لكن رئيسهم مارك باترسون أعلن عزم لجنته على "استمرارية مشاهدة الأفلام المثيرة للجدل عن قرب، خاصة تلك التى مررها الرقيب إلى خانة العرض العام".

وكأننا نسمع رجع صدى للمناقشات التى خاضها تى. بى. أوكونور فى عام ١٩١٧، عن ضرورة حصر وظيفة السينما فى التسلية وليس فى إطلاق التعليقات الاجتماعية، لاحظ باترسون بالمثل فى اليوم التالى أنه يجب على لجنته "فى خضم الأوقات العنيفة" "الانتباه إلى محتوى الأفلام المتورط فى النواحى السياسية والاجتماعية بتوسع وشمولية، خاصة تلك الأفلام التى تعكس الفوضوية ولا تطرح إجابات".

حتى هذه اللحظة كانت صناعة السينما البريطانية الداعم الأساسى للمجلس البريطانى لرقباء السينما تقف راسخة على قدميها بثبات. لقد تجاهلوا تحذيرات أعضاء البرلمان والصحافة والمجالس المحلية المتعددة وحتى خطة مهرجان النور لتأسيس نظام رقابة بديل. وعندما بلغت المعركة أشدها تفككت وحدتهم. يمكنهم الآن قبول قرار نصف دستة من أعضاء المجلس بمنع فيلم أو اثنين مثل "البرتقالة الآلية"، لكن عندما يتمرد المجلس المحلى للندن الكبرى الذى يُعتبر أهم هيئة رقابة بعد مجلس الرقباء على اتباع القرارات الصادرة عن المجلس البريطانى لرقباء السينما، فهذا يعنى أن الأرباح سوف تعانى نتيجة الفوضى المؤكدة. لا بد من العثور على عرض مناسب لتلطيف أجواء الحنق المبرر لأنصار الأخلاق، وسينقلب العرض إلى تضحية لترميم ثقة المجالس المحلية فى صناعة السينما. هنا تركزت عيونهم على السكرتير الجديد للمجلس ستيفن ميرفى.

قبل حوالى خمسة وعشرين عاما فقد سكرتير للمجلس منصبه لأنه عادى أهل الصناعة، بينما لم يخسر ستيفن ميرفى فى عام ١٩٧٢ دعم الراعى الرسمى للمجلس البريطانى لرقباء السينما فحسب، وإنما نجحت المجالس المحلية أثناء عهده فى خلخلة نظام الرقابة لصالحها. بالطبع ليس خطأ ستيفن ميرفى أن جون تريفيليان أيقظ وحش الرقباء المستقلين فى بدايات الستينيات، أو أن هؤلاء الرقباء تعرضوا لضغوط أصوات لا حصر لها ولا عدد من مؤيدى رفعة الأخلاق. فكل ذنبه أنه حل قريبا فى مكان، كان يعتبره الموزع جيمى فوجان فى الماضى "مكلفا بتوفيق وتسوية الأوضاع بين وجهة نظر مشاهدى منطقة تشيلسى فى قلب لندن وعضو المجلس المحلى فى بلدة ساوث إند".

لكن عهد تقريب وجهات النظر أو سمِّها كما تشاء ولى بلا رجعة. "لا بد أن يرحل ميرفى"، هكذا صرخ مانشيت الصفحة الرئيسية لمطبوعة سينما تى فى توداى Cinema TV Today يوم الحادى عشر من شهر مارس ١٩٧٢. وسردت السطور أسفل المانشيت القصة التالية: "عندما نادى المجلس المحلى للندن الكبرى بلجنة ملكية للرقابة، قال كينيث رايف Kennet Rive رئيس جمعية أصحاب دور العرض السينمائية: "لقد استعنا بالرجل الخطأ لهذه الوظيفة...". الحقيقة أن رئاسة رايف للجمعية سمحت له بعضوية اللجنة التى أجمعت على اختيار ستيفن ميرفى منذ عامين. والآن يتذكر: "صناعة السينما اختارت الرقيب"، لكنه يضيف أيضا: "نحن من يملك الحق فى ترتيب بيتنا بالتخلص منه". إن ستيفن ميرفى كان ليبراليا أكثر من اللازم، ويتأفف جدا من إجراء الحذف كما أفصح رايف Rive. ثم أضاف: "أعتقد أن أفلاما مثل "كلاب من قش" و"البرتقالة الآلية " أعمال لامعة، لكننى لا أتصور خفوت لمعانها بعد إجراء القليل من الحذف".

وافق أعضاء جمعيات السينما على رأى رايف بأن ستيفن ميرفى -الذى لا يضاهى جون تريفيليان -"يجب أن يعمل فى تصنيف الأفلام ولا يمثل المجلس كواجهة". حاول جون تريفيليان نفسه إنقاذ خليفته، لكن بينما نفض الراعى الرسمى

يده عنه، لم يعد أمام ستيفن ميرفى سوى طلب حماية الرئيس. كان هارليش رجلا يعامل الإداريين المنفذين بالمجلس، بالقدر نفسه من التسامح الكريم الذى ينفقه على خدمه من المدنيين أيام خدمته العسكرية: بمعنى تكريس جميع العاملين هناك لخدمته. كانت هذه هى الخريطة الطبيعية لما يجرى على السطح.

لكن هارليش كان مسافرا فى رودس، فى الوقت نفسه أيد بعض العاملين فى المجلس دعوة رايف للقاء الجمعية لاختيار رقيب جديد. أما أهل صناعة السينما الذين لم يتحمسوا لدعوة رايف من أجل فرض رقابة أشد قسوة، فقد فقدوا النطق جميعا تقريبا لأنهم لا يريدون أن يحل أى شخص محل ستيفن ميرفى، خاصة لو كان رقيبا متشددا. وبدأت الصحف القرمية استغلال المشاجرة محل الخلاف، من خلال بث مقالات تحت عناوين مثل "يجب إقالة الرقيب- نلنا ما يكفينا من القذارة". لا شك أن السكرتير المُحاصَر انفلت سريعا من الباب الخلفى للمجلس، فى الوقت الذى عاد فيه ديفيد هارليش إلى إنجلترا أخيرا.

بدون تضييع وقت عبّر الرئيس عن "ثقته الكاملة" بسكرتيره، وطلب عقد اجتماع خاص مع رايف والجمعيات السينمائية كلها. وبحكم خبرة القادة السياسيين قدم لورد هارليش لخصوم المجلس كل شىء تمنوه تقريبا، ثم استكمل طريقه وتجاهل هذه الاتفاقية. حسب زعم مطبوعة سينما تى فى توداى Cinema TV Today، أنه من الآن فصاعدا سوف يتعامل الرئيس "بنفسه مع المجالس المحلية"، كما أنه "سيشارك بفاعلية مباشرة أكبر فى حالة تعرض الرقابة للهجوم. وسيبقى ستيفن ميرفى صامتا أمام الرأى العام: هنا يقفز هارليش ويحتل مكانة [رجل الجبهة الأمامية]. وأخيرا ولزيادة توكيد تغيُّر مسار السلطة داخل المجلس، كتبت الصحيفة تقريرا يفيد "إعادة تقييم وظيفة ميرفى كرقيب فى نهاية السنة الأولى ليروا مدى إمكانية تجديد عقده من عدمه".

الواقع أن هارليش لم يعتزم أبدا قضاء وقته مع الرقباء المحليين السذج، لمناقشة مشاكل إدارية أو للجدال مع الصحافة حول تفاصيل قرار الرقابة بشأن فيلم. ولاحظ

المؤرخ السينمائى والرقيب الحالى جاى فيلبس Guy Phelps، أن هارليش ليس لديه الخبرة ولا الرغبة لتحمل تلك المهام، مع ذلك حقق الرئيس انتصارا على العاملين فى صناعة السينما، بتذكيرهم أنهم بدون المجلس سيصبحون تحت سلطة رقابة الحكومة، والحقيقة أنه كان تهديدا لإطلاق فرقعة فى الهواء. الحقيقة أن أى نظام يفسر فيه السياسيون داخل البرلمان سبب مكوث الأفلام تحت مقص الرقيب، سيغرق فى المستنقع على الفور بسبب الوقائع الشائكة السابقة والتالية، وبسبب بطء اتخاذ القرارات. مع ذلك كسب الدبلوماسى غير المتفرغ للرقابة تأجيلا للمسألة، يصب فى صالح المجلس البريطانى لرقباء السينما. إلا أن ستيفن ميرفى لم ينعم بهذا التأجيل مع الأسف، وعليه أن يتحمل ستة أشهر على حافة الاختبار.

فى الوقت نفسه عادت نغمة الاتهام القديم بتحريض السينما على ارتكاب الجريمة التى سادت الحقبة الإدواردية، واتجهت فى الوقت الحالى إلى فيلم "البرتقالة الآلية". وبينما كان أطفال عام ١٩١٠ يرتكبون السرقة بإيحاء الأفلام وقتها، تلقى المراهقون فى عام ١٩٧٢ توبيخا لإلحاحهم على الغدر بالكهول فى فيلم كوبريك Kubrick، وكالعادة أطلق الحكام والقضاة العنان لعذر سهل بدلا من التفسيرات المعقدة كما حدث من قبل. طالب أصحاب العلم مثل موريس إدلمان Maurice Edelman رجل البرلمان وممثل حزب العمال، باحتجاز أى معجب بهذا الفيلم فى الطريق العام. "المؤكد أن ملابس أبطال الفيلم وأيقوناتهم الجنسية المثيرة ستنتشر كما النار فى الهشيم، مثلما انطلق الجميع يقلدون ملابس أفلام الويسترن فى الشوارع وأصبحوا أشباه أبطال الويسترن". بينما ادعى رجل البرلمان جيل نايت Jill Knight وممثل حزب المحافظين الأكثر دقة، وجود خط رابط بين فيلم كوبريك -الذى عُرض قريبا فى الدائرة الانتخابية لمدينة برمنجهام- وارتكاب مراهق جريمة قتل هناك.

حتى المخرج الأمريكى ستانلى كوبريك نفسه الذى استوطن إنجلترا منذ عام ١٩٦١، دافع عن فيلمه فى البداية وقال: "أنا سعيد جدا بفيلمى. أعتقد أنه أكثر الأفلام

التى قدمتها موهبة. تقريبا أنا لا أرى فيه أى خطأ"، وعندما تواصلت حملات الهجوم أجّل المخرج موعد عرضه العام، بمعنى أنه لم يكن متاحا رؤية هذا الفيلم إلا فى دار عرض واحدة فى لندن لمدة عام وأكثر. وبمجرد أن بدأت عجلة العرض فى الدوران، أقدم المخرج على فعل لا يوصف إلا بأنه انتقم لنفسه من أبناء البلد التى تبنته، ومنع هو عرض فيلمه بنفسه. فهو مالك حق توزيع الفيلم داخل بريطانيا، وكان ومازال صاحب السلطة الشرعية بحظر عرضه داخل البلاد. لقد منع فيلمه من التداول فى صيف عام ١٩٧٣. وبخلاف ما يحدث مع الأفلام التى منعها المجلس البريطانى لرقباء السينما، لم يسمح هو بعرض فيلمه لا فى نوادى السينما ولا فى الجمعيات السينمائية، ولا فى دورات الإعلام فى الجامعات أو معاهد السينما. كان ذلك أكبر قرار مؤثر بحظر عرض فيلم فى تاريخ الرقابة على السينما البريطانية.

يخضع الحق القانونى لكوبريك إلى الاختبار أحيانا، فمنذ وقت قريب تم تغريم سينما سكالا Scala أربعة آلاف جنيه إسترلينى فى ربيع عام ١٩٩٣، بسبب اختراقها حق الأداء العلنى للمخرج. وكانت النتيجة إغلاق دار العرض، التى كانت تُعد فى وقت من الأوقات واحدة من ثلاثة منافذ فى لندن مرخص لها عرض الأفلام التى لم تحصل على شهادة عرض من المجلس البريطانى لرقباء السينما. بالتالى ضاعت فرصة اكتشاف الأعمال التى انحنت تحت مقص الرقيب بقرار فردى مستقل. وبما أن الرقباء الرسميين قليلا أو نادرا ما يتم استدعاؤهم لتفسير قراراتهم، فلم يتطوع المخرج أو الرقيب بتفسير مريح لما حدث. حددت قوائم مجلة تايم أوت Time Out فى ديسمبر عام ١٩٨٩ تصرف المخرج "بعد استلامه تهديدات بالقتل لعائلته وأقاربه". لكن معظم المهتمين بالسينما يرجحون أن الدافع الأكبر هو انغماس الفيلم فى السياسة، ليقع فى الشرك بين إدراك الشهرة لرجال البرلمان والصحافة المتفاعلة الحساسة ومؤيدى قانون الأخلاق.

هذا التضارب بين المصالح الذاتية يصرف الانتباه عن الفيلم، الذى يبقى كما القنبلة المؤجلة الانفجار داخل كيان المجلس البريطانى لرقباء السينما. الحقيقة أن هذا الفيلم هو قمة أفلام العنف الجنسى فى تاريخ السينما التجارية البريطانية. يكفى المشاهد المشينة لأليكس التى تجبر مقص الرقيب على التعامل معها، فى ظل الجو الودود المؤيد للمساواة بين الجنسين داخل مجلس الرقباء اليوم. تأكيدا لهذه السياسة سجل جيمس فيرمان رئيس الرقباء فى عام ١٩٧٥ فى تقريره أنه سوف يتدخل بإجراء حذف فى أعماق مشهدى الاغتصاب داخل الفيلم، لو تقدم المخرج بطلب تصريح عرض ڤيديو لهذا الفيلم فى المستقبل كما هو متوقع.

من حسن حظ ستيفن ميرفى أن فيلم "التانجو الأخير فى باريس / The Last Tango in Paris"، تقدم إلى الرقابة عام ١٩٧٢ بعد إعادة تثبيته فى منصب السكرتير. لا بد أنه كان على علم بوجود هذا الفيلم فى الأفق. لم يتسبب فيلم آخر فى انهمار فيضان أوراق الصحف البريطانية بهذه الغزارة من قبل، حيث أجمعت كلها تقريبا على تحذير القراء ليتوقعوا "صدمة مارلون براندو" الذى دشدش كل "حاجز متاح" وتمرغ فى "الانحراف بتفاصيله المملة". لخصت جريدة صنداى ميرور Sunday Mirror يوم السابع عشر من ديسمبر عام ١٩٧٢ حبكة الفيلم بكل براعة وسهولة: "براندو، الذى يحتل حادث انتحار زوجته كل عقله، يقابل ابنة كولونيل متعطشة للجنس. يتوافق عقلهما سويا. يقوم بإغوائها فى خمس دقائق داخل شقة. ثم تتوالى سلسلة من المواقف المشتعلة، تدفع الفيلم ليطرق الشارع الخلفى لسوق الأفلام الإباحية".

عندما شاهد رقباء مجلس الرقباء النسخة الكاملة للفيلم بعد مرور شهر، أصابتهم خيبة أمل تقريبا بسبب افتقاد الفيلم "للبذاءة غير المبررة". وعلق أحد الفاحصين "الحق أن الفيلم ليس إباحيا مثلما أرادت دعاية ما قبل العرض لنا أن نصدقه". ورغم ذلك واصلت الصفحات الأولى لمطبوعات التابلويد بث تقاريرها المتكهنة بحظر فيلم، واعتبروه "لا يلائم الجمهور الإنجليزى".

حقيقة الأمر أن تصوير مخرج الفيلم الإيطالى برناردو برتولوتشى Bernardo Bertolucci للقاء الجنسى بين اثنين مجهولى الهوية أثار حفيظة المجلس بعض الشيء. أشار الفاحص الجديد تونى كيربل Tony Kerpel قائلا: "تقع ممارسة الجنس تحت حصار عظيم، وبمعدل قليل أكثر مما ينبغى فى رأيى". ثم أضاف: "يبدو أن بول Paul (مارلون براندو) أنجز أقوى المواقف الجنسية وهو يرتدى بنطاله. القلق هنا من سطر واحد عندما أمر بول Paul جين Jeanne (الممثلة الفرنسية ماريا شنايدر Maria Schneider) بتقليم أظافرها لتلمس منطقة حساسة فى جسده، وحتى هنا تردد الفاحص فى الحذف، والسبب الأرجح لأن هذه الكلمات لم تُترجم إلى صورة يراها المشاهدون، ولأن هارليش أصر على أن هذا السطر قدَّم "لحظة لها أهميتها لبيان الانحلال".

أما بقية الحواجز المتعثرة التى حاول فاحصو المجلس (بتأييد من ليدى هارليش وزوجة ميرفى) الالتفاف حولها، فكانت بعض اللحظات الجريئة التى تجسدت على الشاشة. كما حفل هذا الفيلم أيضا بأشهر مشهد جنسى فى تاريخ السينما العالمية ككل. فى شهر يناير عام ١٩٧٢ أحدث الفيلم رعدة بسيطة فى قلوب رقباء المجلس المحاربين الأشداء. رقيب واحد فقط هو الذى أبدى اعتراضه التام فى فقرة واحدة من تقريره حول هذا المشهد الشهير ووصفه بالفحش والبذاءة. تحت عنوان "باستثناء خطأ المونتاج فى فيلم [كلاب من قش] كتب نيوتن برانش Newton Branch: "نحن لم نمرر مثل هذا المشهد من قبل. لقد رأى الرئيس أنه طويل للغاية، بينما أوصى السكرتير بالتعامل الحذر مع المشهد من خلال المونتير والسيناريو. (صعب جدا متابعة غمغمة براندو فى خضم كل ما يحدث).

لكن كلاب حراسة الأخلاق المستعدين للانطلاق عبر بوق الصحافة، زأرت بمنتهى الغضب عندما أعلن المجلس يوم السادس عشر من فبراير أن فيلم "التانجو الأخير فى باريس" مر سليما من مقص الرقيب باستثناء عشر ثوانٍ من عمر الفيلم. فيما بعد

اعترف جيمس فيرمان أن هذا القطع "قرار سياسى بحت"، فى محاولة لاسترضاء مهرجان النور. لكن المؤكد أن هذه القصاصة الصغيرة من الحذف لم تُرِحْ بال جائعى الأخلاق للانتقام من مخلخلى الثوابت والمعتقدات. طالبت مارى وايتهاوس Mary White-house باستقالة المجلس بكامل هيئته، لأنهم تجاوزوا وبوضوح خط "الجنون الجماعى". احتفظ مهرجان النور بنسخة من السيناريو وأرسلها مشفوعة بتحديد ما يغضبه إلى نواب البرلمان المؤيدين لهم مثل موريس إدلمان Maurice Edelman. كما كشفوا عن خطط استهدفت مواصلة الضغط على المجالس المحلية، ولقيت هذه الحيلة الأخيرة نجاحا غامرا، بحيث أقدم ما لا يقل عن خمسين مجلسا محليا على منع عرض الفيلم خلال الثلاثة شهور التالية. مع اختلاف الوقائع التى قابلها فيلما "الشياطين" و"التانجو الأخير فى باريس"، أعد المجلس هذه المرة دفاعه جيدا. وبعيدا عما واجه فيلم "كلاب من قش"، راح المجلس يستمتع بالميزة الحاسمة لمواجهة الخصوم الأخلاقيين بمساندة نقاد السينما الذين وقفوا فى صفهم.

وزع ستيفن ميرفى أفضل المقالات التى كُتبت عن فيلم "التانجو الأخير فى باريس" على المجالس المحلية القيادية، متضمنة تعليقات مساعدة مثل نصيحة جورج ميلى George Melly الملائمة لأغراضه: "لو تمنيتم أن تشتعلوا غيظا، أغلب الظن أن أموالكم ستحقق لكم هذا الغرض لو شاهدتم فيلم "أنا فى الخدمة / "I Am Available أو "مقايضو الزوجة / The Wife Swappers" ١٩٦٩". وتراسل مع أعضاء المجلس المتعاطفين، وأتاح وقته لإجراء المقابلات. لقد كانت معركة خاسرة إلى حد ما؛ لأن الكثير من الرقباء السذج القابلين للتشكيل اقتنعوا بحملات الخطابات المتناغمة التى شنها مهرجان النور لمنع الفيلم حتى قبل مشاهدته. لكن المهرجان خسر الرهان أمام المجالس الحيوية النشطة مثل المجلس المحلى للندن الكبرى، الذى قرر الآن انتهاء مهمتهم مع الأفلام التى تعرضت لإعادة الفحص ومنحها المجلس البريطانى لرقباء

السينما شهادة عرض. كما تقوضت أوصال حملة المهرجان بفضل رحلات الدعاية الشعبية المؤثرة و استخدام الأتوبيس للذهاب إلى المناطق المجاورة التى لا يستعبدها الرقباء، لتنقل كل من يريد مشاهدة الفيلم الذى أثار كل هذه الضجة.

رغم قرارات المجالس المحلية بحظر العرض، فإن النجاح النقدى والتجارى لفيلم "التانجو الأخير فى باريس" أظهر أن تحدى الرقباء غير المتفرغين قد يقاوم ويصمد، لو أغلقت صناعة السينما فمها وتقدم النقاد للدفاع عن فيلم محكوم عليه بالاستبعاد. فى الجزء الأخير من العام قرر مهرجان النور تصعيد وطيس الحرب فى معركتهم الخاسرة ضد متفرجى السينما الذين "اتبعوا الشيطان".

فى السابع من شهر يناير عام ١٩٧٤ أقام إدوارد شاكلتون Edward Shackelton عضو اللجنة التنفيذية بمهرجان النور دعوى قضائية خاصة تحت مظلة قانون المطبوعات البذيئة ضد منتجى فيلم "التانجو الأخير فى باريس" فى شركة يونايتد أرتستس United Artists. قال العضو البالغ من العمر واحدا وسبعين عاما والمتقاعد من العمل الاجتماعى فى جيش التحرير أثناء جلسات الاستماع الأولى: "إن الفيلم فى حقيقته سجل رقما قياسيا فى الفحش الذى ارتكبه مارلون براندو وماريا شنايدر على أرض الواقع، وهذا لا يمت للحدث الروائى بصلة"، كما أن "ممارسة الجنس بينهما قرب البداية كان مبالغا فيها وتمت بشكل لا تقبله إلا عيون قليلة جدا لم تشاهد هذه المناظر من قبل".

هذه هى المرة الأولى التى تُرفع فيها دعوى ضد فيلم يحمل شهادة عرض من المجلس البريطانى لرقباء السينما تحت مظلة قانون المطبوعات البذيئة، وأعد المجلس صاحب الذهن الحاضر جدا دفاعا ناجحا لدحض هذه التهمة. لو أن المجلس يسمح بتمرير مادة للفحش، فهذا يعنى أنه فشل فى تحمل مسئوليته الأولية لحماية صناعة السينما البريطانية من المقاضاة داخل منظومة القانون المدنى أو الجنائى. وفى بداية شهر مارس، وبعد انعقاد ثلاث جلسات، قرر الرئيس أن هناك قضية وأسئلة لا بد من

الإجابة عليها، وأمر بتقديم المنتجين إلى المحاكمة. أضف إلى ذلك أن قرار وضع دور العرض السينمائية تحت رحمة القانون، رُفع أمره إلى المحكمة الجنائية المركزية فى إنجلترا فى شهر مايو التالى على يد اللورد زعيم العدالة: لورد ودجيرى Lord Wid-gery.

كان صرح الرقابة على السينما البريطانى يتفتت، وحاول ستيفن ميرفى بكل جهده دعم هذا الكيان بإسداء نصيحة إلى المحامى ممثل الشركة المنتجة. لقد أمد الدفاع بنماذج من مشهد الشذوذ الجنسى فى أفلام بعينها مثل "ظهور العقرب / Scorpio Rising" ١٩٧١ إخراج الأمريكى كينيث آنجر Kenneth Anger، وفيلم "إنقاذ / Deliver-ance" ١٩٧١ إخراج البريطانى جون بورمان John Borman، وفيلم "حكايات كانتربرى / Canterbury Tales" ١٩٧٢ إخراج الإيطالى بازولينى Pasolini، وقد مرر المجلس البريطانى لرقباء السينما هذه الأفلام كلها لساحة العرض. كما أشار أن "التانجو الأخير فى باريس" فيلم "صادق جاد"، وخضع بالفعل لمناقشات دقيقة داخل المجلس. "لقد شعرنا أن الفيلم منطقى، وسبّب بعض الاضطراب بسبب استكشافه روح الإنسان. نقطة وحيدة هى التى بدت لنا خارج حدود لياقة الصورة ووافقنا عليها بعد عناء طويل. ونقصد هنا أشهر مشهد جنسى بين البطلين، حيث شعرنا أنه كان يمكن تحقيق المراد بدون التمادى فى تجسيد الرغبة الجنسية".

الحقيقة أنه لم يتم استدعاء الدفاع أبدا. لقد رفض كينيث جونز Kenneth Jones قاضى محكمة الاستئناف النظر فى التهم، لأن الموزعين لم "ينشروا" فيلمهم على الجمهور، وإنما على مدير دار عرض سينمائى. بالتالى ينتفى وجود أى قضية من الأساس. لكن لو لم تمتد أصابع قانون المطبوعات البذيئة لتطول السينما، هل سيظهر قانون آخر بالضرورة لتحقيق غرض ملائكة الأخلاق. تصورت مارى وايتهاوس أنها اكتشفت الوسيلة المناسبة، عندما أقامت دعوى على دار عرض كورزون Curzon لعرضها الفيلم الفرنسى "امتلاء / Blow Out" ١٩٧٣ بشهادة من المجلس المحلى للندن

الكبرى تحت مظلة قانون الضلال. (لقد قوبل الفيلم برفض المجلس البريطانى لرقباء السينما بناء على رفض مخرجه الإيطالى ماركو فيريرى Marco Ferreri الالتزام باقتراحات الحذف). مرة أخرى تم رفض نظر الاتهام لأن القانون لم يدرج "داخل الجدران المغلقة فى دار عرض سينمائى" ضمن بنوده. مع ذلك قدم رئيس المحكمة إلى مارى وايتهاوس بعض العزاء، عندما أعلن أن هجوم المخرج على الرأسمالية الممتلئة هو تجسيد "لعرض خالٍ من اللياقة".

لا داعى للقول إن رجال البوليس الأخلاقيين ذهبوا للبحث عن فيلم آخر ليسوقوه أمام المحاكم بتهمة أخرى. وقد وجدوا ضالتهم فى فيلم "العم توم / Uncle Tom" ١٩٧١، الرجل العنصرى المنغمس فى مفردات الرعب الناجمة عن الاستعباد فى القرن الثامن عشر، مع الإسهاب فى استعراض التعذيب بالحركة البطيئة، ناهيك عن مناظر التشويه واغتصاب أصحاب البشرة السمراء فى الجنوب الأمريكى. اقتطع مجلس الرقباء نصف ساعة كاملة من هذه الدراسة السينمائية التاريخية، لا لشىء إلا لأنه كان سيُعرَض فى الأسبوع نفسه الذى خطف فيه فيلم "التانجو الأخير فى باريس" قلق واهتمام مريدى الأخلاق بالجنس أكثر من العنف.

بذل مؤيدو مبدأ الثواب والعقاب الهابطون من السماء مع أنصارهم مساعيهم الجادة عبر الصحافة، لإشعال لهيب النقمة الأخلاقية حول فيلم أو اثنين يطرحان قضايا تستحق الضجة، مثل فيلم "حكايات كانتربرى / Canterbury Tales" ١٩٧٢ إخراج بازولينى وفيلم "طارد الأرواح الشريرة / The Exorcist" ١٩٧٤ إخراج الأمريكى وليام فريدكن William Friedkin. فى الحالة الأخيرة ربط مهرجان النور بين فيلم الرعب لفريدكن Friedkin والتقرير الصادر قريبا عن انتحار مراهق يبلغ من العمر ستة عشر عاما، شاهد هذا الفيلم الحاصل على شهادة "إكس / X" فى الأسبوع السابق لوفاته، لكن ستيفن ميرفى رفض أن يتزحزح عن قراره بكل شجاعة. فذكّر بيتر تومسون سكرتير المجلس بقوله: "فى كتابى المنشور حديثا بعنوان "عودة من قرية

برودمور / Back from Broadmoor" دافعت عن إصدار شهادة "واى / Y" الجديدة، التى يجب أن تضاف إلى بعض الأفلام التى تحمل شهادة "إكس X"، ويمكن أن يتسبب مضمونها فى الأسى والأحزان". فأجابه ستيفن ميرفى أن "المصلحة العامة المتداخلة مع الممتلكات الشيطانية، تعنى أن فيلم "طارد الأرواح الشريرة" يمثل ظاهرة اجتماعية أكثر من كونه مشكلة تعترض طريق الرقابة". ثم أصبح أى نقاش ينتهى على نحو مؤثر عند أعتاب د. رامزى Dr Ramsay رئيس أساقفة كانتربرى الذى قال: "لو كان الجنون العظيم هو عماد الموضوع، فهذه علامة على عدم النضج الروحانى". (من سوء الحظ أن هذا النوع من الإحساس العام يمكن أن يعلن عن نفسه من خلال غيابه التام عن شريط الڤيديو الصادر فى المستقبل لفيلم "طارد الأرواح الشريرة"، بعدما دخل برأسه وقلبه مفرمة مقص الرقيب).

ثم حاول المهرجان فى العام نفسه إثناء عدد كبير من "المارقين" عن مضاعفة عائدات شباك التذاكر لفيلم "إيمانويل / Emmanuelle" ١٩٧٤. لكن القلب ومشاعره ومعتقداته كانوا خارج سياق المعركة. لم يتبق فى جعبة هؤلاء الرقباء الفائضين عن الحاجة إلا أقل القليل لتفعيل وجودهم فى هذا الكفاح الذى احتفل بعامه الرابع ضد المجلس البريطانى لرقباء السينما. لم يتعرض أى فيلم نال حظه من هجومهم إلى ضرر تجارى فى شباك التذاكر، وهى الحقيقة التى دوّنها العاملون القلقون فى صناعة السينما على الفور.

أدى نقص الأفلام الحساسة المعرضة للهجوم وتشويه السمعة التى تنعش الصحافة الشرهة إلى هبوط عدد حركات الحشود المؤيدة للأخلاق أيضا. كما تضاءل تأثيرها على السلطات المحلية، ولم يعد يصل أبعد من مجرد السب العنيف للأعداء داخل الأفلام اللاذعة المفعمة بالتوابل. والأمر الأكثر مأساوية أن لجنة المشاهدة بالمجلس المحلى للندن الكبرى، والتى تُعَد حليفهم بعدما أنصفتهم مرة واحدة فقط، غيرت مؤشرات بوصلتها مرة أخرى وتبنت الجانب الهجومى مع تقدمها باقتراح يرفع حَجْر الرقابة السينمائية على البالغين داخل مدينة لندن.

هنا تمكّن المجلس البريطانى لرقباء السينما من ادعاء النصر. صحيح أنهم حافظوا على الحالة الراهنة لكيان الرقابة، لكن على حساب توازنهم الداخلى. فقد أصبح ستيفن ميرفى مرهقا كئيبا بسبب ما أطلق عليها "هجمات متواصلة حمقاء"، وعلى العكس من جون تريفيليان لم يجد ستيفن ميرفى صعوبة فى الانسلاخ من المجلس. كان يعانى من نقص المرونة العاطفية الضرورية جدا لرقيب ناجح. واعترف فى خطاب أرسله إلى جورج ميلى فى الثانى والعشرين من نوفمبر ١٩٧٢ بأن: "الوظيفة جلبت لى القليل مقابل شقائى الشخصى"، مع ذلك لم يبخل السكرتير على بعض الأفلام بمساندته مثل "لا تنظر الآن / Don't Look Now" ١٩٧٣ إخراج البريطانى نيكولاس روج Nicolas Roeg، وفيلم "فيلهلم رايش- أسرار الجسد / WR-Mysteries of the Organism" ١٩٧٢ إخراج اليوغوسلافى دوسان ماكافييف Dusan Makavejev، عندما رفض السكرتير التدخل بأى حذف رغم ضغوط الفاحصين بسبب الجنس المستفز داخلهما. وعلى النقيض نزل السكرتير على أفلام أخرى أقل شهرة بالتقطيع إربا إربا، وانتزع بكل بساطة وبراعة مشهدا جنسيا ساديا مازوخيا بين مارلون براندو والبريطانية ستيفانى بيشام Stephanie Beacham فى فيلم "زوار الليل / The Night-comers" ١٩٧٢ إخراج البريطانى مايكل وينر Michael Winner. واتبع الطريقة نفسها مع فيلم "الحارس الليلى/ The Night Porter" ١٩٧٤ إخراج الإيطالية ليليانا كالفانى Liliana Calvani، فى مشهد بين الممثل البريطانى ديرك بوجارد Dirk Bogarde والممثلة البريطانية شارلوت رامبلنج Charlotte Rampling. ثم بلغ أسوأ مراحل الحذف الفاضح مع فيلم "رجل الظلام/ El Topo" ١٩٧٣ إخراج الشيليانى ألكسندرو جودوروسكى Alexandro Jodorowsky، ورغم النصيحة الحزينة التى أسداها أحد الفاحصين عندما تساءل: "هل كان الأنسب أن يتولى المجلس المحلى للندن الكبرى القرار بشأن هذا الفيلم؟"، فإن الفيلم تلقى تحية عظيمة من المقصات مفتوحة الشهية على يد مجلس مزغلل البصر.

أما بالنسبة لحالة الرقابة السينمائية نفسها، فمازالت تتلقى تهديدات بإمكانية استخراج مهرجان النور قانونا مؤقتا من تحت الأرض للرقابة على "الصورة غير المقدسة" فى نهاية المطاف. على الجانب الآخر مر عام ١٩٧٥ ولم تَعُد الاستوديوهات الكبرى ولا المخرجون يشعران بالميل إلى معالجة تيمات توءمة الجنس والعنف. وابتداء من الآن لن يلقى هذا الوحش ذو الرأسين إلا تعاطف المنتجين المستقلين. إلى حد ما ابتعدت الأفلام عن تحقيق هدف خلخلة القيم المسلم بها، أو عن الوقوف فى وجه الرقيب إن شئنا الدقة. لقد تبخر تأثير المغازلة بين القيم الخيارية البديلة والتيار السائد المهيمن على السينما. وأصبح الفيلم الآن مخلصا من كل قلبه للوسيط التجارى، وفى السنوات التالية سيتولى ذلك الالتزام الجديد قيادة الرقابة.

(١٣)

ضرورة الرقابة

فى عام ١٩٧٥ أصبح المجلس البريطانى لرقباء السينما فى حالة ضعف شديدة. لكن قبل تلقى الضربة القاضية وتوزيع المميزات المرموقة ما بين السلطات المحلية وإعادة تسليح تحالفاتهم الأخلاقية، لاح فى الأفق فارس أبيض على هيئة سكرتير جديد للمجلس البريطانى لرقباء السينما، سيركب جواده ليقوم بعملية إنقاذ، ويشتت التنظيمات ويهدئ من روع هؤلاء السذج. لن يتفاخر هذا السكرتير الجديد بذراع قوية فقط؛ بل بفهمه لدولاب العمل القانونى للرقابة، ومن ثَمَّ سيحمل هذا المجلس المتلعثم إلى مرسى الأمان على أرض القانون.

سرعان ما اكتشف رئيس المجلس ديفيد هارليش أنه أصاب فى قراره، كان مصيبا عندما اختار جيمس فيرمان ليصبح سكرتير المجلس البريطانى لرقباء السينما. أثناء تناولهما العشاء يوم الحادى عشر من يونيو أخبر ديفيد هارليش السكرتير الجديد جيمس فيرمان أن المجلس فى أزمة. لقد فقد ثقة أهل صناعة السينما والمجالس المحلية. وأضاف: "لقد اتخذ ستيفن ميرفى العديد من القرارات الطيبة، لكنها قُدمت بشكل سيئ. علينا الآن تحديد قضيتنا وعلينا تفسير قراراتنا". بدأ جيمس فيرمان رده بضرورة عقد مؤتمر صحافى لإعلان تعيينه. منذ هذه اللحظة وحتى لحظة كتابة هذه السطور، هيمن جيمس فيرمان على مقاليد الرقابة السينمائية فى بريطانيا.

في نهاية ذلك اليوم وأثناء المؤتمر الصحافى المُعد على عجل، أخبر السكرتير الجديد زمرة الصحافيين الحاضرين أنه سيشغل منصبه فى المجلس لمدة خمس سنوات، ليتفرغ خلالها من أجل تحديث نظام الرقابة. لقد قرر هذا الرجل البالغ من العمر خمسة وأربعين عاما القادم من نيويورك أن يعيد "الحرارة الخلاّقة" لموهبته فى الإخراج التليفزيونى. ومن مفارقات القدر أن جيمس فيرمان نفسه كان ضحية مجلس الرقباء قبل أربعة عشر عاما، عندما أصبح فيلمه التسجيلى "حرية العبادة / The Free-dom to Worship" عن التسامح الدينى والمُنتَج لحساب شبكة تليفزيون أى تى فى ITV، أول فيلم تليفزيونى يُحظر عرضه فى عام ١٩٦١، وبعد مفاوضات تم حذف سبع عشرة دقيقة منه بناء على طلب إقليم شمالى أيرلندا فى الشبكة.

مع ذلك وضع جيمس فيرمان موضوع فرض الرقابة على أفلامه جانبا فى عام ١٩٧٥. فى هذا الوقت كان مازال مخرجا حرا مسئولا عن عائلة صغيرة، ولأنه لا يملك أى تعاقد مع شركات التليفزيون الكبرى، فقد قدم له منصبه الجديد فى المجلس حلا فوريا لمشاكله المالية. لكن يجب الاعتراف أيضا بأن هذا المواطن الأمريكى صاحب الحديث اللطيف الناعم هو أكثر الموهوبين لشغل منصب السكرتير مقارنة بجميع من سبقوه. استخدم الرجل خبرته الشخصية حتى لا يلقى مصير النهاية السيئة داخل الرقابة، كما أن عمله فى ميدان الأفلام التسجيلية وتعمقه فى برامج العلاج من المخدرات والرعاية الاجتماعية والصحية أمدّه بحصيلة معلومات هائلة عن الموضوعات الاجتماعية، مما أهله ليصبح خبيرا محترفا فى ممارسة الرقابة. يقول الكثير من الفاحصين عنه إنه يميل على منضدة غرفة الحذف عندما يبلغ قمة القناعة، تسانده معلوماته عن عملية الإخراج مع حساسيته البالغة الواثقة فى إبداء رد الفعل بهدوء، عندما تواجهه أوركسترا الهستريا التى تقودها مجموعات الضغط الأخلاقى.

عودة إلى المؤتمر الصحافى الذى عقده المجلس البريطانى لرقباء السينما، حيث اقترح الناقد السينمائى ألكسندر ووكر بجريدة ذا إيفننج ستاندر -The Evening Stan

dard على السكرتير الجديد ضرورة الإبقاء على وظيفته فارغة. لكن جيمس فيرمان كان قد أدرك بالفعل أن التعليقات اللاذعة الشائكة لأصحاب الحملات المتمردة المعادية للرقابة، يمكن أن تتنحى جانبا باستخدام الضحك لأنه محب للحرية. إن المعركة الحقيقية تدور فى مكان آخر. إنها المعركة الملموسة مع القوى الشرعية للسلطات المحلية لهدم قرارات المجلس البريطانى لرقباء السينما. لا بد من دفع تلك السلطات لتغفو مرة ثانية؛ وذلك حتى تتمكن صناعة السينما من استكمال طريقها بأسلوب عقلانى منظم، بدون التخطيط المسبق لأزمات مستمرة.

أولا وقبل كل شىء تحمّل جيمس فيرمان مسئولية إقناع المجالس المحلية بأن الدور الجديد للمجلس البريطانى لرقباء السينما هو لعب دور "الناصح المحترف" للسلطات المحلية، أكثر من كونه رقيبا يقظا أو مترددا يمارس مسئوليته اليومية فى محاولة حماية صناعة السينما البريطانية. يقول جيمس فيرمان إن جون تريفيليان وستيفن ميرفى اعتادا على وصف أنفسهما بأنهما [حارسا الصناعة]. أما أنا فقد أخبرت السلطات أننا لسنا حماة الصناعة، إننا ضمير الصناعة". بالاختصار لقد قرر جيمس فيرمان أن يبعد المجلس البريطانى لرقباء السينما عن "الصناعة".

إلا أن الوسائل التى اتبعها السكرتير الجديد لتحقيق هذه الحيلة البسيطة شكّلت خطورة بالغة على مجلس الرقباء. ورغم المعارضة التى لاقاها من جانب الرقباء فى قلب المجلس، فإنه أصدر نشرة شهرية موجهة إلى جميع المجالس المحلية، تكلفهم خمسين جنيها إسترلينى سنويا، حيث تناولت جميع تفاصيل تعامل الرقابة مع كل فيلم مرره المجلس أو رفضه فى الشهر السابق. بعد عام واحد أثبتت شكوك الفاحصين أهليتها. لقد حثت أسرار مجلس الرقباء المباحة المغرية المجالس المحلية على استدعاء عدد أكبر من الأفلام لمشاهدتها أكثر من السابق قبل نشر التقارير. قال جيمس فيرمان إن صناعة السينما "تناولت الأخبار فيما بينها" وصرخت: "ماذا ستفعل بنا؟"، فأجابهم السكرتير الصبور بكلمتين فقط: "ثقوا بى".

الآن يصف جيمس فيرمان نشراته التي أصدرها من عام ١٩٧٥ حتى عام ١٩٧٨ بأنها "تعليمية"، تعرض "النموذج المثالي لأداء العمل". لقد برهنت على أن حارس المجلس البريطاني لرقباء السينما يقظ حذر في منصبه، متمرس في حيل تهدئة أجواء الرقابة واسترضائها، والأهم من ذلك التأكيد على سلطة الرقابة وأداء مهمتها في منتهى الفتور والملل. عندما تلقت السلطات المحلية هذا الاكتشاف المخيب للآمال، مع ترسيخ حقيقة أن عمل الرقيب اليومي أكثر انشغالا بالأوراق من التفتيش عن مشاهد الجنس. تراجعت اشتراكات النشرات وبالتالي تراجع أيضا التدخل المحلي في شئون الرقابة على السينما. جاءت نهاية السبعينيات وجاء معها موعد الوحش الخرافي المتعدد الرءوس، الذي يتلبسه الرقيب المحلي المستقل ليتقهقر وينزوي. فقد آن أوان هدهدته لينام في جحيم العالم السفلي، والمسموح له فقط استنشاق الهواء لو شعر بخلل في التقوى والورع، مثلما حدث مع الفيلم البريطاني "حياة بريان / The Life of Brian" ١٩٧٩، أو لو أحس بالحرارة الجنسية المندلعة من الفيلم الأمريكي "تسعة أسابيع ونصف / $9\frac{1}{2}$ Weeks" ١٩٨٦.

لا بد أنه كان أمرا مغريا لجمهور السينما الليبرالي في ذلك الوقت، أن يمتدح هزيمة أصحاب الأفق الضيق من مناصري الأخلاق، لكن الهتافات توقفت في حناجرهم عندما أدركوا تعرضهم للخديعة على يد الرقيب الجديد. حقق جيمس فيرمان James Ferman هدفا أكبر من إعاقة التدخل المحلي. لقد وجه عملية الرقابة الدقيقة إلى المركزية، فارتدت السلطة الآن في يد المجلس البريطاني لرقباء السينما. بمجرد انتهاء دور النشرات بعدما ضربت البلادة جذور السلطة المحلية، أُغلقت الأبواب على مجلس رقباء شديد متمكن من سلطانه وحافظ لأسراره، وقد بقي مغلقا على نفسه حتى يومنا هذا.

بعد مرور عام من توليه منصب السكرتير، أخبر جيمس فيرمان مجموعة من أصحاب دور العرض: "أن كثافة غلاف الغموض حول ما نفعله يزيد الشكوك حولنا". مع ذلك اختار السكرتير أسلوب الرقابة المختفية عن العيون لتتنكر قرارات مجلسه وراء

قناع الماكياج. من الآن لن يكون هنا إلا جيمس فيرمان وأتباعه لرسم وإعادة صياغة تاريخ الرقابة على السينما البريطانية. أضف إلى ذلك أن النفى المبدئى البعيد عن الرسميات، سيصبح السياسة الرسمية للمجلس البريطانى لرقباء السينما فى يناير ١٩٩٣. ابتداء من هذا التاريخ وما بعده أصدر السكرتير فرمانا يقضى بأن إعلان أى تقرير عن فيلم سينمائى تقدم إلى المجلس بعد عام ١٩٧٥ على الملأ يكون بناء على قرار من السكرتير شخصيا. بالتالى أصبح المصدر الوحيد للمعلومات الخاصة بالأفلام التى خضعت إلى مقص الرقيب منذ عام ١٩٧٥ وأسباب الحذف منها هو رئيس الرقباء فى بريطانيا بنفسه.

فى عام ١٩٩٣ وفى وقت فتحت فيه مجالس الرقابة فى أوروبا أبوابها لأول مرة أمام الاستفسارات العامة، قدم جيمس فيرمان تفسيرا لتبنيه هذه [السياسة الداخلية]: "جميع نتائج عمل المجلس متاحة أمام الشعب لفحصها، لكن علينا أن نعمل فى ظل إحساس ما بالأمان، ونشعر أن هناك سرية وثقة بكتابة أوراق التاريخ الحديث. التاريخ الذى اخترناه لبدء هذه السياسة هو عام ١٩٧٥ ولا رجعة فى ذلك".

الحقيقة أن بعض الرقباء لم يشعروا بالأمان الكافى لكشف أسرار وتفسير قراراتهم. لكن بناء على الإجبار القانونى المنصوص عليه فى عقودهم داخل المجلس، كانوا يتلاشون مخاطرة اتخاذ موقف قانونى ضدهم لو خانوا هذه الثقة. هذه العبارة بالتحديد تشبه العقود التى يوقعها الموظفون فى الكثير من الشركات الخاصة، ويمكن أن تكون مفروضة عليهم بكل صرامة. تنص العقود على أن الفاحصين ممنوعون "أثناء مدة وظيفتكم أو بعدها من نشر أو إفشاء أسرار أى شخص ذى حيثية، أو البوح بمعلومات لها قيمتها متعلقة بشئون المجلس، أو متعلقة بأى أمر آخر ربما تعرفه أثناء فترة وظيفتك".

ومهما كان وجود فقرات عن الخصوصية فى عقود العاملين فى كيان شعبى ضروريا، فما المانع أن تصبح محل تساؤل. لكنْ هناك شك آخر أُضيف إلى المسئولية

الشعبية العامة للمجلس، عندما نعرف أن مهمة سحب أو تمديد عقود الفاحصين بعد نهاية مدة خدمتهم مستقرة فى أيدى إدارة المجلس البريطانى لرقباء السينما. وتسببت حقيقة ضرورة امتلاك رئيس الرقباء مع مرشحيه المحددين ممن ينجزون أعمال الإدارة سلطة القبض على رقاب الموظفين فى التنظيمات الشعبية العامة فى وضعهم هم ومسئولياتهم محل سخرية. من أجل هذه الأسباب تعيش دائرة السرية المحيطة بالرقابة على السينما البريطانية فى حصن منيع، بالتالى لا بد أن تظل التعليقات والتفسيرات التى نقدمها هنا للفاحصين الذين خدموا فى مؤسسة الرقباء بعد عام ١٩٧٥ مجهولة الهوية بلا أسماء.

فى هذا الوقت فوجئ الفاحصون بأن قوة السكرتير الجديد كرقيب يخطو خطواته الأولى لا تستمد طاقتها من معلوماته الحميمة عن السينما فقط، وإنما من التطبيق الواثق لتقنيات الرقابة القانونية بشكل أكبر، والتى لم يكن أى سكرتير سابق على وعى بها. فى عام ١٩٧٥ طُرح مجرد سؤال قانونى عما كان المجلس يحاول تجنبه، وعليه الآن أن يواجهه: ما هى القوانين التى ستُطبق على الأفلام؟

فى العام الماضى رفضت محكمة الاستئناف نظر الدعوى المقامة ضد فيلم "التانجو الأخير فى باريس"، حيث قرر القضاة عدم وقوع الفيلم تحت طائلة قانون المطبوعات البذيئة. وحاول مهرجان النور بقيادة مارى وايتهاوس المراوغة بحركة التفاف، وسلك طريقا قضائيا أكثر تخصيصا لسحق وجود الفيلم القادم الذى سيختارونه. لكن هذه الخطوة لم تثمر شيئا، حتى جاء واحد من مناصريهم بشهادة معتمدة من المجلس المحلى للندن الكبرى تقر عرض الفيلم السويدى الجنسى التعليمى "إضافات أخرى عن لغة الحب / More about the Language of Love" مما لفت انتباه المدعى العام فى يونيو عام ١٩٧٥.

هذه المرة قرر مسئول الدولة اتخاذ قرار تكتيكى لعقد محاكمة تحت مظلة القانون العام لتجريم البذاءة وليس قانون المطبوعات البذيئة. هذا يعنى عدم التعامل مع الفيلم

بصفة شمولية، كان كل غرض المحكمة العثور على مشهد، أو حتى على صورة سينمائية وحيدة، تندرج فى إطار انعدام اللياقة والاحتشام حتى يجدوا ثغرة للإعلان أن الموزع مذنب. ووجدوا ضالتهم فى لقطة واحدة قرب نهاية الفيلم، واستندوا إليها فى مرافعة استمرت عشرين دقيقة، ليؤكدوا أن وجود مقدمات لمداعبة جنسية هو "قمة المجون". وتكبد الموزع غرامة مالية، وبديهى أن تصرخ صناعة السينما بعلو صوتها لتدق جرس الإنذار. فطالما أن فيلما يحمل شهادة صحيحة لم يتحصن ضد إقامة الدعاوى، فما جدوى نظام المجلس البريطانى لرقباء السينما لمنح شهادات إضافية. الحقيقة أن مجلس الرقباء لم يمرر هذا الفيلم؛ لأن وجهة نظر موزعى الأفلام الجنسية أن وجود المجلس البريطانى لرقباء السينما نفسه أصبح الآن عالة على الجميع.

أشار أحد الفاحصين بالمجلس إلى أن "جيمس فيرمان ربما لا يعلم كيف يتعامل مع الناس، لكنه يستطيع كتابة خطاب قانونى عبقرى"، وقرب نهاية عام ١٩٧٥ استطاع جيمس فيرمان قراءة الغيب، وأدرك أن الطريق الوحيد لعتق الفيلم من النظام القانونى هو انتزاعه من القانون العام لتجريم البذاءة وإلقائه داخل قانون المطبوعات البذيئة. بالتالى يمكن أن يدافعوا عن الفيلم على أساس القوانين التى تُطبق على الكتب والمجلات أو على المسرح، أى على أساس السياق المطروح والمصلحة العامة أو مدى جدارته الفنية والتعليمية.

فى الوقت نفسه تقدم فيلم إلى المجلس وصفه الناقد فيليب فرنش أنه "واحد من أسوأ الأفلام المقززة بالفعل التى شاهدتها فى حياتى". إنه الفيلم الإيطالى الفرنسى "سالو Salo " ١٩٧٥ إخراج الإيطالى بازولينى، المُستلهَم بحرية تصرف من رواية "مائة وعشرون يوما فى سودوم / Days of Sodom 120" تأليف الروائى الفرنسى ماركيز دى ساد Marquis de Sade، وسودوم Sodom هى بلد النبى لوط الشهيرة. تدور أحداث الفيلم فى بلدة سالو Salo الصغيرة شمال إيطاليا فى أواخر أيام الحرب العالمية الثانية وهى تسدل ستائرها. هناك أنزل السكان الفاشيون سلسلة عقوبات من الإذلال

الجنسى، على رأس قرويين محليين اختيروا على أساس شبابهم وجمالهم. وأخيرا ينفجر الفيلم بجرعة متصاعدة مريعة من العنف الماجن لتجسيد السادية والمازوخية والشذوذ الجنسى، واجتمع هذا كله فى جديلة واحدة فى مشهد حفل زواج بعدما لوثوا العريسين بالفضلات الآدمية. كما ذكر الناقد أن "تصوير الفيلم جميل"، لكن ذلك قد يضاف إلى سلبيات الفيلم لو عُرض أمام "اثنى عشر رجلا إنجليزيا طيبا وصادقا" بتهمة انعدام الاحتشام.

بشىء من السذاجة فكر جيمس فيرمان أنه يمكنه تمرير هذا الفيلم بسبب "أهميته". لكن ديفيد هارليش انحاز إلى الفاحصين وخلّص سكرتيره من تلك النزوة. ومع ذلك شعر جيمس فيرمان أن "الفيلم الرائع" وآخر أعمال بازولينى لا يجب أن يُسلّم إلى الظلام. لهذا عندما زار كورتس إليوت Curtis Elliot موزع الفيلم ومالك نوادى سينما سينسينتا Cinecenta جيمس فيرمان، وطلب منه إجراء حذف من الفيلم مقابل منحه شهادة "إكس / X"، أجابه السكرتير: "أنا لا أعتقد أن هذا فيلم يستحق الحذف. لو كنت مكانك لعرضته فى إطار نادى السينما".

خلال أربع وعشرين ساعة من افتتاح نادى سينما أولد كومبتون Old Compton فى سوهو، كان الفيلم مصادرا بفضل رجال بوليس سكوتلاند يارد متهمين إليوت "بالاحتفاظ ببيت منافٍ للآداب". وعلى الفور اتصل الرجل بفيرمان. وظل يصرخ: "ماذا فعلت بى؟ لقد مشيت وراء تعليماتكم وصادر البوليس الفيلم. لقد زاروا مكتبى. فأنا أعرض أفلاما جنسية منذ سنوات، لكننى لم أستقبل البوليس فى مكتبى أبدا حتى عرضت هذا الفيلم الذى قلت عنه أنت إنه محترم".

إرضاء للموزع الهائج وعد جيمس فيرمان المدعى العام، أنه لن يُعرض مرة ثانية أبدا حتى يتجرد من أى عربدة كامنة. تحت إشراف اثنين من المحامين هدم الموزع المعبد على رأس الفيلم، وهو ما يعنى تفكيك الفيلم وتحويله إلى شذرات، وإعادة جمعه فى صورة تحضيرية قريبة من النسخة الأصلية. أضيفت مقدمة فى بداية الفيلم

مصحوبة بمجموعة خرائط تشرح مفهوم مدينة سالو التي قصدها ماركيز دى ساد، ودورها فى عودة الفاشيين على شبه الجزيرة الإيطالية. لكن هذه المقدمة وقعت عبئا على مقدمة أخرى من صنع المخرج، تضمنت قائمة لعدة اقتراحات وإيحاءات، مع إدراج فقرات مستعارة كثيرة لم تكن خارج السياق فقط، بل إنها لا تمتّ لكلمات الرواية بصِلة.

ستة أشهر وتكرر هذا اللغو مرة أخرى عندما تقدم موزع بريطانى إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما بالفيلم الفرنسى اليابانى "إمبراطورية الحواس / In the Realm of the Senses" ١٩٧٦ إخراج اليابانى ناجيزا أوشيما Nagisa Oshima. مازال هذا الفيلم اليابانى الجامح يمثل الحدود البعيدة لما يمكن أن يعتبره الرقيب البريطانى مقبولا من الناحية الجنسية، بما يتضمنه من مشاهد لاثنين من العشاق يستكشفان معا أعنف درجات الاستمتاع واللذة. أخيرا مرر مجلس الرقباء الفيلم فى مارس عام ١٩٩١ بعد تروٍّ وتأنٍّ أكثر من اللازم، وكان طبيعيا أن يسقط الفيلم ملوثا فى بئر القانون العام لتجريم البذاءة قبل خمسة عشر عاما. من حسن حظ الفيلم وموزعيه أن جيمس فيرمان أقنع حكومة حزب العمال بدمج الأفلام السينمائية ضمن قانون المطبوعات البذيئة. عندما عُرض فيلم المخرج ناجيزا أوشيما بنادى سينما جيت Gate فى نوتنج هيل Notting Hill، اندرج تحت قائمة بنود "الفجور والفساد".

دس جيمس فيرمان أفلاما بسلطة القانون يصعب إثبات أى برهان ضدها بدقة، وبالطبع لم تنجح أى دعاوى قضائية فى اغتيال أفلام لم تحصل على شهادة عرض باستخدام سلاح قانون المطبوعات البذيئة. لكن ثمن الإصلاح كان انسحاب المجلس المحلى للندن الكبرى من الرقابة على الأفلام. ونتيجة للدغتهم من إدانة فيلم "إضافات أخرى عن لغة الحب"، ثم اطمئنانهم على الحماية الجديدة المكفولة للفيلم، قاموا بحل لجنتهم المختصة بالمشاهدة فى عام ١٩٧٧. لم يتسبب هذا القرار فى حرمان محبى السينما فى لندن من فرصة مشاهدة الأفلام الممنوعة بأوامر المجلس البريطانى لرقباء

السينما فقط، وإنما امتد لحرمان مجلس الرقباء نفسه من "إجراء اختبار على المياه الراكدة". مرة أخرى نقول إن التأثير الجانبى المنسى للإصلاح الليبرالى كان تعزيز قوى الرقابة على الأفلام داخل المجلس البريطانى لرقباء السينما.

تسلل عنصر جديد الآن داخل مكاتب الرقابة بقى تأثيره حتى اليوم. فى بدايات عام ١٩٧٧ كان المجلس يضم ثلاثة فاحصين، كين بينرى Ken Penry ممثل الجناح القديم، وتونى كيربل Tony Kerpel الرئيس السابق للمحافظين الشباب، وروزمارى ستارك Rosemary Stark التى قدمت إلى سوهو من الأرشيف القومى للسينما. عقد الرجال العزم على إدارة الرقابة حسب منطوق الكتاب، والتدخل بالحذف فى الأفلام تبعا للسياسة المناسبة للمجلس البريطانى لرقباء السينما. كما أصدروا أحكامهم على العنف الجنسى بعيدا عن منظور الإيذاء، بل تبعا للقواعد السابقة المتصلة بكم الأجساد المعروضة على الشاشة. وفى وقت لاحق من العام نفسه استعان جيمس فيرمان بخدمة رقيبتين، العالِمة النفسية المتخصصة ماجى ميلز Maggie Mills ومارجريت فورد Marga-ret Ford القادمة من الأرشيف القومى للسينما أيضا. أيدت الرقيبتان رأى ستارك Stark فى وقف التعامل باستهزاء وضحكات مكتومة مع أى إشارة هزلية للاغتصاب، فالمفترض أنه يجب بترها فورا.

بما أنه سابق عصره فى الإيمان بقضية النسوية، قال جيمس فيرمان لإحدى رقيباته لاحقا: "أنتِ لا تفهمين، أنا مؤمن بالنسوية أكثر من النساء". والنتيجة أنه استدعى فيلم "إيمانويل " ١٩٧٤؛ لأنه يرى إمكانية حذف مشهد اغتصاب جماعى للبطلة فى مخبأ لتعاطى الأفيون، بينما ينظر مرافقها وحاميها إلى ما يحدث بكل رضا.

طبيعى أن يرتفع حائط الصد الذى أسسه المجلس البريطانى لرقباء السينما أمام الأفلام السيكولوجية الجنسية الجديدة المستوردة من اليابان وإيطاليا والولايات المتحدة الأمريكية. فى هذا الوقت أرجع النقاد زيادة العنف المشوش فى هذه الأفلام،

إلى شعور أمريكا بالمرارة إثر هزيمتها فى حرب فيتنام، أو إلى محاولة الإحياء الشامل لجرعة الجنس الزائدة فى "فترة الستينيات المتأرجحة". وأيا كان السبب المُفترض فقد انهمر فوق مجلس الرقباء فيضان مفاجئ من المشاهد الطويلة المركزة للعنف ضد النساء فى عام ١٩٧٦. فى هذا العام وحده تقدم ما لا يقل عن ثمانية وخمسين فيلما يجسدون مشاهد اغتصاب إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما، وقد تعرضوا جميعا إما إلى الحذف وإما إلى الحظر.

تجسدت الإسهامات الأمريكية للزواج الحديث بين الرعب والفيلم الجنسى فى أمثلة واضحة فاضحة، مثل فيلم "أنا أبصق فوق قبرك / I Spit on Your Grave" و"الراهبة القاتلة / Killer Nun" والفيلم الشهير الردئ "إلزا، ذئبة من قوات الحماية الخاصة / Ilsa, She-Wolf of the SS cycle، وقد لقوا جميعا مصير منع العرض، لينعشوا السوق السوداء أثناء فترة الفزع من الڤيديو فى بداية الثمانينيات. كما تعرضت أعمال أخرى للرفض السريع، مثل الأفلام الإيطالية المتنوعة التى تمولها المافيا - حسب زعم جيمس فيرمان - مع الأفلام اليابانية التى تفاجئنا، بتجسيد نماذج حية للأعمال السادية الإباحية مثل "الملائكة المدنسة / Violated Angels"، الذى حاول تحقيق قبول اجتماعى بتداخل مشهد اغتصاب ممرضة على وشك الموت مع لقطات للجيش اليابانى أثناء المناورة. كما أن النسخ الإيطالية واليابانية المحتشدة بنزوات الاغتصاب ذات الميزانيات المتدنية والتصوير السيئ، لم ترقَ للعرض فى سوق الڤيديو ولو حتى تحت بند "شريط ڤيديو قبيح".

قسّم الفاحصون الخلط المعتدل داخل أفلام العنف الجنسى حسب خطوط تصنيفاتها. حاول ستارك وميلز أو فورد التفرقة بين العنف داخل صفوف الأفلام الغفيرة، التى اخترقت المجلس طوال السنوات الأخيرة فى السبعينيات قبل عرضها على الجمهور. بدعم دائم من جيمس فيرمان تمكنت السيدات من فرض هذا الاختلاف باستمرار. مثلا صدر قرار بمنع فيلم "المتسكعان/ Les Valseuses" ١٩٧٤ إخراج

الفرنسى برتراند بلير Bertrand Blier، لأنه يدور عن شاردين أخرقين (هما الممثلان الفرنسيان جيرارد ديبارديو Gerard Depardieu وباتريك ديوير Patrick Dewaere) يحدثان هياجا عارما فى مكان مخصص لقضاء الإجازات ومحل تجارى بدون أن يسبب لهما البوليس أدنى إزعاج. بعد عام ١٩٧٥ تلقى هذا النوع من الأفلام معاملة ودودة متعاطفة أكثر. وهناك فيلم "الموت فى نهاية الأسبوع / Death Weekend" ١٩٧٦، حيث قدم الزوج زوجته ربة البيت (الممثلة الأمريكية بريندا فاكارو Brenda Vac-caro) كهدية جنسية لعصابة قطاع طرق، وهو ما اعتبره المجلس "عربدة مريعة تحض على الدمار" طبقا لنشرة المجلس فى أغسطس ١٩٧٦. لكن لأن رئيس العصابة يتردد قبل اغتصاب البطلة مباشرة، وينفجر كل المكبوت داخله وهو يحطم أثاث بيتها تحطيما، طالب جيمس فيرمان بحذف إحدى عشرة ثانية فقط.

صوّر المجلس لنفسه تأويلات أخرى فيما يخص هذا الفيلم بالتحديد. لقد لقى الفيلم هجوما مبكرا من الصحافة قبل تقدُّمه إلى مجلس الرقباء بسبب "عنفه الغزير". لهذا زارت الممثلة الأمريكية بريندا فاكارو Brenda Vaccaro شخصيا مكتب جيمس فيرمان James Ferman فى صيف عام ١٩٧٦ لتطلب شهادة عرض للفيلم. ولأنها تذبح العصابة فى الفيلم واحدا تلو الآخر فى نهاية الفيلم، فقد تناقشت الرقيبات حول الاختلاف بين هذا الفيلم وزميله الآخر "أنا أبصق فوق قبرك / I Spit on Your Grave" الذى يتضمن مشهدا مماثلا، مع الفارق أن حبكته الجنسية عليها علامات استفهام كثيرة. أما فيلم "الموت فى نهاية الأسبوع" فهو "مقبول بل ويمكن تبريره"؛ لأنه يؤيد "الاغتصاب والبقاء على قيد الحياة أكثر من الاغتصاب والانتقام".

لسوء الحظ هناك تفاصيل دقيقة لم تمر من المجلس. مثال على ذلك الأفلام التى تتضمن عنف الأنثى تجاه الرجال، مهما كانت معالجة الفيلم جادة مثل "العشيقة / Maitresse" ١٩٧٦ إخراج الإيرانى باربيت شرودر Barbet Schroeder الذى يستكشف السادية المازوخية، أو كانت المعالجة السينمائية استخفافية ساخرة مثل فيلم "حياة

بائسة / Desperate Living" ١٩٧٨ إخراج الأمريكى جون ووترز John Waters. لقد طُرد الفيلمان من رحمة المجلس لأنهما "سابقان لأوانهما"، أو لأن الشخصيات أظهرت وجوها جادة متصلبة الملامح تنافست وتضاربت مع روح الكوميديا والسخرية المقام عليها فيلم جون ووترز.

بينما سلّم المجلس بأن فئة معينة من مشاهدى السينما سيستمتعون بفيلم "حياة بائسة / Desperate Living"، ربما كهدنة من العالم "المهتم بالمعايير والمستويات كثيرا"، خلص حكم المجلس إلى أنه فيلم "فظ وتهكمى ومتدنٍ عن قصد" حيث "يبلغ التقزز والانحطاط أوجهما". وتقرر حظر عرض هذا الفيلم فى أغسطس ١٩٧٨، عندما أعلن المجلس البريطانى لرقباء السينما أن الفيلم سعى إلى "الإضحاك من خلال تلويث الحياة".

كما هو متوقع أصبح المخرج الأمريكى روس ماير Russ Meyer "ملك العرى" أكبر المتضررين. يقول الناقد السينمائى كيم نيومان Kim Newman عن أفلام ماير Meyer الأخيرة: "إنها لا تؤدى إلى أى شىء باستثناء موجات أكثر من الجنس والعنف والتقنية المغرورة". أما أفلامه الأولى مثل "فانى هيل / Fanny Hill" ١٩٦٥ و"اقتل القطة السريعة، اقتلها / Faster Pussycat Kill Kill" ١٩٦٦ و"امرأة مشاكسة / Vixen" ١٩٦٨ فقد مُنع عرضها أيضا، إما لأنها لم تتقدم إلى مجلس الرقباء أصلا، وإما لأنها تعرضت إلى اختصار أودى بحياة نصف الفيلم الأصلى تقريبا.

نال فيلما المخرج روس ماير "امرأة سيئة الخلق / Supervixens" ١٩٧٦ و"وادى الملذات / Beneath the Valley of the Ultravixens" ١٩٧٩ -اللذان تقدما إلى مجلس جيمس فيرمان -استنكار الرقيبات والسكرتير بكل ما فيهما من كوميديا عنيفة. عانى فيلم "وادى الملذات" ١٩٧٦ من حذف ثلاث دقائق منه فقط، لكنها متضمنة ذروة الفيلم، حيث يقتل الشرير البطلة باستخدام وسيلة جنسية عنيفة بشعة للغاية بوضع ديناميت بين ساقيها، ثم تخلص من البطل الفاقد للوعى عندما ألقى به فوق البطلة وهى

تنتظر الموت. اعتبر المجلس أن محاولات البطلة إفاقة حبيبها أثناء [illegible] الديناميت ببطء نوع من الإثارة الجنسية، مما دعا المجلس مرة أخرى إلى محاولة فض الاشتباك بين الجنس والعنف باستخدام اثنين من مقصات الرقيب، وهو ما أضفى نوعا من العبثية المدروسة على عمل المخرج بفضل الرقيب المتظاهر بالتقوى.

لكن هذا لا يعنى أن المجلس متسامح مع مظاهر الجنس الأخرى التى قدمها المخرج. كتب أحد الرقباء عن العشر دقائق ونصف التى اجتثها المجلس من فيلم "وادى الملذات" ١٩٧٩ يقول: "إن لافونيا Lavonia (الممثلة المكسيكية فرنشسكا ناتيفيداد Franchesca Natividad) تمتطى ظهر البطل "ريت" (الممثل الأمريكى "ستيف تريسى") فى بحيرة، مما أتاح فرصة للاثنين لتقديم فاصل من المداعبات الجنسية".

دافع المخرج عن النسخة الأصلية لفيلمه التى تستغرق أربعا وتسعين دقيقة، والتى هبطت هنا إلى خمس وخمسين دقيقة. أما جيمس فيرمان فقال إنها تهمة فارغة لا أساس لها من الصحة. أغلب الظن أن حل فزورة مقاطع الفيلم المختفية مختزن فى سراديب مجلس الرقباء نفسه. اعتاد الموزعون اتخاذ خطوة مسبقة ليتخلصوا من العناوين الجنسية للأعمال قبل وصول شريط الفيديو لأنهم يجيدون قراءة رغبات المجلس، لكن تخلص رجل مبيعات غاضب من بكرات كاملة من الفيلم أمر غير مألوف على الإطلاق. أيا كان السبب يُعتبر روس ماير من المخرجين القلائل الذين لم يُسمح بعرض أفلامهم، سواء فى دور العرض أو على شريط الفيديو طالما أنها وقعت تحت مقص الرقيب. وباستثناء فيلمه "خلف وادى العرائس / Beyond the Valley of the Dolls" لا يمكن مشاهدة أى فيلم من أفلامه الأخرى فى بريطانيا Britain، إلا داخل نوادٍ سينمائية لها شروط خاصة.

على ما يبدو فإن أفلام جون ووترز وروس ماير تعرضت إلى رقابة مشددة، نتيجة ظهور هؤلاء المدققين الجدد المؤمنين بمساواة النساء بالرجال فى النصف الأخير من السبعينيات. فى معظم الأحيان قضى المجلس أن العنف غير الحقيقى يستحق معاملة

متساهلة أكثر من الواقعية الفاترة، خاصة فيما يتعلق بلحظات الموت المطولة. مع ذلك طُرد ووترز وماير ومخرجون آخرون لأفلام الكوميديا السوداء مثل الأمريكى بول بارتل Paul Batrel والأمريكى روجر كورمان Roger Corman خارج هذه الدائرة التعويضية، ببساطة لأن روحهما المرحة لا بد أن تستمد شرعيتها من الأعراف السائدة، والحقيقة أن أفلامهما سارت فى طليعة الموجة الجديدة للكوميديا البريطانية السوداء المبالغ فيها، التى كان لا بد أن يبزغ عهدها فى بداية الثمانينيات لتجد طريقها وتفرض نفسها على التيار السائد من خلال البرامج التليفزيونية مثل "الشباب / The Young Ones".

تأكد اعتماد مجلس الرقباء على مجموعة منتقاة من المُحكِّمين فى حالة مواجهتها بفيلم يطرح العنف على الشاشة فى بداية عام ١٩٨١، عندما شرح جيمس فيرمان سبب تمريره فيلم "يوم الجمعة الثالث عشر / "Friday the 13th" ١٩٨٠ بدون إصابته بأى ضرر من أضرار الحذف، والذى يُعتبر أول هذه الأفلام المنضمة إلى التيار السائد المنبثق من دائرة أفلام الرعب، وبطلها القاتل الذى يرتكب سلسلة من الأعمال تخلف وراءها سلسلة من الضحايا. وقال: "إن القتلة وجهوا ضرباتهم إلى الضحايا فى فراشهم باستخدام شفرات السكين، وقد بدا ذلك مصطنعا بكل تأكيد". ثم أضاف: "الشىء الجميل فى الفانتازيا أنك تستطيع تذكير نفسك طوال الوقت وتقول [أنا لا يمكن أن أصاب، لا يمكن لأحد أن يُصاب، إنهم فقط يريدوننا أن نصدق ذلك]". على الجانب الآخر "لو قدمت العنف بشكل واقعى، ستكون النتيجة الاعتداء على مشاعرك، ولن تشعر بتأجيل هذا الإنكار لحقيقة ما يحدث". أما أكثر المشاكل المقلقة فى "مذبحة منشار تكساس / The Texas Chainsaw Massacre" ١٩٧٤ أكثر الأفلام عنفا وقسوة فى ذلك الوقت، والذى أصدر جيمس فيرمان قرارا بمنع عرضه مرتين، فهى" أنه عمل جيد بالفعل. إنه مقنع بكل الطرق، حتى إنك تشعر أن كل ما تشاهده حقيقة واقعة".

الحقيقة أن هذه التعبيرات تُعد صدى للمحاولة الدائمة التى يبذلها المجلس البريطانى لرقباء السينما لمحو آثار النقد الاجتماعى من الأفلام؛ لأن المجلس كان يؤمن

–ومازال– بأن السينما لا بد أن تكون مكانا للتسلية. لكن جيمس فيرمان عاد ونقّح كلماته قليلا، وأشار إلى أن هناك خطورة فى التسلية أكثر من خطورة العنف الواقعى. وقال: "نحن نواجه الآن عنفا أكثر، ومكمن الخطورة هو عرض هذا الخطر بوصفه تسلية يمكنك التعامل معها باعتيادية حسب القواعد المسلّم بها أو الأعراف السائدة. وهو أمر لم نستعد له". وأضاف: "العنف فى المجتمع يجب أن يُقدم دائما بصفته تيارا مرفوضا". لكن المؤكد أنه لو كانت الأفلام تقدم العنف بوصفه حقيقة واقعية مع تناقص حِدّة رفضه، مما يعرضها أكثر لمقص الرقيب، مقارنة بالأفلام التى تقدم العنف كأنه تسلية، سيتلاشى التناقض وبالتالى يمكن تجنب استخدام المعايير المزدوجة.

فى عام ١٩٩٢ لخصت مارجريت فورد Margaret Ford نائبة رئيس المجلس البريطانى لرقباء السينما السياسة الدائمة للمجلس تجاه العنف الجنسى على الشاشة. وقالت: "إن ما يقلقنا هو فيلم يعرض الهجوم العنيف على امرأة، ثم يُكافأ الجمهور بتنهيدة شهوانية أو بالكشف عن صدر سيدة أو بالتنازل عن ملابسها. إنك ترى إما الهجوم وإما الجنس، لكنك لا يمكن أن تراهما معا". أثبتت الممارسة العملية أنه لا هذا ولا ذاك كان مسموحا به لمشاهدى السينما فى نهاية السبعينيات، حتى لو تم الطلاق رسميا بين الجنس والعنف.

الأمر الغريب جدا أن أشهر الأمثلة المهمة للرقابة فى هذه الفترة خلطت بين الجنس والعنف بنسب متساوية تقريبا. فقد تم الاستغناء عن الاثنين معا فى الفيلم الإيطالى الأمريكى "كاليجولا / Caligula" ١٩٧٩. الفيلم مقام بصفة أولية على كتاب "حياة القياصرة / Lives of the Caesars" لمؤلفه سوتونيوس Suetonious مؤرخ الإمبراطورية الرومانية، لكن بوب جوكسيون Bob Guccione أحد منتجى الفيلم وصاحب دار نشر بنتهاوس Penthouse، شعر أن هناك ما ينقص فى السيناريو الأصلى للأمريكى جور فيدال Gore Vidal وفى الفيلم الذى صوره الإيطالى تينتو براس Tinto Brass مخرج أفلام السينما التجارية. إن إضافة مشاهد حسية فجة تجسد

العنف الجنسى وفق رؤية الناشر صاحب الشعر الكثيف ستملأ الفراغات الناقصة وسيبدأ إضافتها داخل المشاهد التكنيكالار القريبة المتألقة.

بسبب التحذيرات الغامضة القادمة من السيدة العجيبة مارى وايتهاوس، صادرت الجمارك البريطانية الفيلم لدى وصوله فى عام ١٩٨٠ قادما من أمريكا. لكن موزع الفيلم طالب المجلس البريطانى لرقباء السينما بمنح الفيلم تصنيفا بأى حال من الأحوال، وطبقا للعلاقة الاحترافية الوثيقة بين مجلس الرقباء وسلطات الجمرك، تم الإفراج عن الفيلم لكن بشرطين: أولا عدم السماح له بمغادرة حدود المجلس، ثانيا لو تعرض الفيلم للحذف، فلا بد أن يتم ذلك طبقا للمقدمات المنطقية البديهية للمجلس، كما ينبغى أن تبقى المقاطع المحذوفة حبيسة المجلس.

فى محاولة لتحاشى قانون المطبوعات البذيئة أشرفت مدفعية حصينة من محامى بوب جوكسيون Bob Guccione على مراقبة التعديلات، بالتعاون مع جيمس فيرمان وأحد المونتيرين، الذين انحشروا جميعا فى غرفة مونتاج ضيقة كان السكرتير السابق يستخدمها كمخزن للمعاطف. عاش جيمس فيرمان حياته فى ملعبه الإبداعى الأصلى بين وصل اللقطات وقطعها داخل الفيلم، الذى امتد زمن عرضه إلى ساعتين ونصف وتكلف عدة ملايين من الدولارات. أوصى المحامون بحذف ما يقرب من عشر دقائق ونصف لمشاهد جنسية عارمة جارفة للإمبراطورة ليفيا Livia وغيرها من المشاهد التى تخص أنماطا أخرى، بالإضافة إلى مشهد غريب فى بيت بغاء لا بد من حذفه طبقا لقانون حماية الأطفال يتمرن فيه الرضع الصغار على الاستمتاع بشهواتهم الجامحة فى المستقبل. يعترف جيمس فيرمان بأن "حذف عشر دقائق يعنى الكثير من المادة المصورة". أما عندما عُرض الفيلم فى عام ١٩٨٠ على مجموعة من مسئولى الجمارك، فلم يسعهم إلا تقدير المهارات العلاجية للسكرتير ولخصوها فى عبارة "إنه بالفعل فيلم جيد".

أما بالنسبة للشهادة التى سيمنحها مجلس الرقباء، فمازال جيمس فيرمان لا يشعر بالراحة تجاهها. لهذا عاد أدراجه للعمل فى غرفة الفحص، وعثر هناك على أربع دقائق أخرى تستحق الاستئصال من هذه الملحمة التى تتضاءل مرة بعد مرة. تضمن الفيلم قدرا كبيرا من مشاهد تعرِض النصف الأسفل العارى من جسد المرأة، ورغم أنها "لم تكن صريحة بدرجة كبيرة، فإنها لا تقارن بصور السيدات التى تشاهدها فى المجلات عند دبليو. إتش سميث W.H. Smith أشهر بائع تجزئة بريطانى يستوطن مدينة سويندون". بالتالى كان طبيعيا جدا أن يتسبب " كاليجولا" -أكثر فيلم مثير للجدل وبشدة فى الثمانينيات- فى حدوث قدر كبير من الإحباط مع القليل جدا من لمحات الإطراء، عندما افتُتح عرضه رسميا بعد عذاب فى بداية عام ١٩٨١.

مع ذلك أيقظت عملية الرقابة على هذا الفيلم قضية مهمة. اقترح خصوم المجلس البريطانى لرقباء السينما مثل محامى الإعلام جوفرى روبرتسون أن تنتقل الرقابة على السينما إلى قبضة المحاكم. لكن الجانب السلبى فى هذا الاقتراح يمكن تجسيده بالدليل العملى فى حالة تعرض فيلم "كاليجولا" إلى التقطيع فيما يزيد عما طلبه فاحصو المجلس من حذف واستبعاد، مما يعنى أن المحامين لا بد أن يسنوا سكاكينهم هم أيضا على رقبة أى فيلم حتى يستطيع القفز فوق أسوار الطوق الشرعى القانونى. كادت قراءة مماثلة للقانون العام لتجريم البذاءة تدمر فيلم "سالو / Salo" الأكثر جدية، لكن مع إضافة قانون آخر يؤثر على قرارات المجلس البريطانى لرقباء السينما لا بد من استيعابه والانتباه إليه، بعدما ترك بصماته على عدد كبير من الأفلام، وهو قانون حماية الأطفال.

خضوعا إلى سلطة قانون عام ١٩٧٨ المتشدد أكثر من أى قانون آخر معادل فى العالم الغربى، لا يُسمح رسميا بعرض صورة جنسية أمام شخص أقل من ستة عشر عاما. لم يقترن القانون بأسانيد للدفاع، ومازال ينطبق هذا القانون على شِق الإساءة والتجريم المتصل بوسائل الإعلام، فى حالة عرض أى شىء خارج عن اللياقة. بدأ

جيمس فيرمان يعى هذا القانون ومضامينه، عندما أبلغوه أن فيلم "طفل جميل / Pret-ty Baby" ١٩٧٨ إخراج الفرنسى لوى مال Louis Malle لا بد أن يُعاد تقديمه إلى مجلس الرقباء، بسبب لقطة للممثلة الأمريكية بروك شيلدز تستلقى عارية على شزلونج وهى منفرجة القدمين قليلا. وبمجرد إعادة عرض الفيلم مرة أخرى، كشفت المشكلة عن نفسها بكل وضوح. لقد عرضت الممثلة الصغيرة البالغة من العمر اثنى عشر عاما منطقة حساسة فى جسدها بجلاء.

قبل عهد جيمس فيرمان كانت اللقطة ستُحذف بكل بساطة، لكن فكر الرقابة فى السبعينيات كان تقدميا وسمح بظهور النصف السفلى من الظهر، فى ظل التطور التكنولوجى الذى طرأ على صناعة السينما. فى بدايات الستينيات اشتكى الناقد السينمائى الأيرلندى ألكسندر ووكر من أن الحذف الذى يجريه المجلس البريطانى لرقباء السينما على الجزء المستهدف فى الفيلم، يجعله يبدو "وكأن هناك من ركل المصور بكاميرته فجأة". أما الآن فقد أصبح القاطع ناعما فى تعامله مع هذه الحدود الخشنة، باستخدام حيل بصرية متطورة تلمس الفيلم لمسا. لكن هذه الحيلة لم تكن مناسبة فى حالة بروك شيلدز، وأثمرت عملية الضبط والتعديل المعقدة على اللقطة أنها بدت فارغة، مثلما عُرضت ورقة التين مطموسة الملامح فى مجلات العرى أثناء فترة الخمسينيات. وحسم رقيب المجلس كين بينرى الأمر لاحقا عندما قال: "هبطنا بمستوى كثافة الطبع حتى تلاشت الصورة المثيرة للمشكلة".

الورطة التى ساقتها القوانين البرلمانية فى طريق مجلس الرقباء هى لعبة التوقعات التى يحاول المحامى والرقيب دائما استخلاص تأثيرها. لهذا كانا يأخذان حذرهما مبكرا ويتماديان فى القطع والحذف بعمق، حتى يتأكدا أنه لا محل لأى ذرة شك ستتبادر وتتسلل إلى أذهان أفراد المحكمة. تجلى هذا التدمير فى فيلم "الطبلة الصفيح / The Tin Drum" ١٩٧٩ إخراج الألمانى فولكر شلوندورف Volker Scloen-dorff، حيث يشاهد البطل الصغير ممارسة الحب بين مجموعة من الأقارب والأصدقاء.

أما فى فيلم "بكزوت / Pixote" ١٩٨٢ فقد تركزت المشكلة القانونية فى التأكد مما لو كان الممثل الطفل قد شهد موقفا خاليا من الاحتشام أثناء عملية التصوير أو لا. هذه الحالات من المآزق القضائية التى يصعب دحضها لا تعنى إلا أن فيلم "الطبلة الصفيح / The Tin Drum" أصبح أقرب إلى المنع فى بريطانيا. فقد طالب جيمس فيرمان بالتدخل من خلال مجموعة حذف من الفيلم لم يمسها مقص الرقيب فى بقية البلدان الأوروربية، لكنها نالت فى بريطانيا شرف التمتمة واللعثمة.

منذ وقت قريب قرع القانون ناقوس الخطر أمام فيلم "روز الهائمة / Rambling Rose" ١٩٩١ إخراج الأمريكية مارتا كوليدج Marta Coolidge، بسبب مشهد يغوى فيه البطل (الممثل الأمريكى لوكاس هاس Lukas Haas) البالغ من العمر خمسة عشر عاما البطلة روز Rose (الممثلة الأمريكية لاورا ديرن Laura Dern)، بعدها تمارس هى العادة السرية حتى تبلغ قمة النشوة بوضوح. لا بد أن يكافأ متفرجو السينما بالحقيقة التى يؤمن بها جيمس فيرمان والتى تقول: "المشهد الذى اضطررنا إلى تقليمه هو واحد من أفضل مشاهد الممثل التى لا بد ستخلدها ذاكرة أى متفرج". بينما جاءت النتيجة عكسية عندما فُتحت بوابة السماح أمام الممثلة الأمريكية فيروزا بالك Fairouza Balk البالغة من العمر أربعة عشر عاما، والتى لعبت دور سيسيل العذراء، لتكشف عن الجزء الخلفى من جسدها بالكامل فى فيلم "فالمونت / Valmont" ١٩٩١ إخراج التشيكى ميلوش فورمان Milos Forman، حيث تحولت المشكلة إلى اتجاه مختلف تماما بعيدا عن الممثلة وظهر الممثلة، حيث تركزت على بديلتها "التى وضح أنها تتجاوز الستة عشر عاما". الأهم من ذلك أن المشهد تم تصويره ببراعة، ومن وجهة نظر المجلس أن الممثلة لم تظهر أبدا فى المشهد لتحل محلها بديلتها الناضجة".

الأمر المثير للفضول أيضا أن هذا القانون تحمّل مسئولية واحدة من أرق القطعات التى تعرض لها فيلم سينمائى. ففى فيلم "إمبراطورية الحواس" إخراج ناجيزا أوشيما، تظهر الحبيبة فى مشهد محورى تنظر بنهم إلى طفلين صغيرين لم

يبلغا مرحلة المدرسة، وعندما يرقص الطفلان من حولها وهما عاريان، تتحرش هى بالصبى الصغير. فتنهمر دموع الصبى، وتأخذ الطفلة الصغيرة أيضا فى البكاء وينتهى المشهد على ذلك. وكما أشار جيمس فيرمان فإن هذا المشهد يُعد "انتهاكا جنسيا حقيقيا وليس تمثيلا". على الجانب الآخر أكد الرقيب المتحمس للسينما أنه مشهد حاسم؛ "لأنها اللحظة التى أدرك فيها المتفرجون انعدام التوازن الداخلى للسيدة". كما أنهم "سينفرون منها بالتبعية لأنها اقترفت شيئا يلقى الرعب فى قلب أى إنسان مهما كان".

أمضى جيمس فيرمان حوالى ثمانية عشر شهرا ما بين أغسطس ١٩٨٩ وأوائل عام ١٩٩١ محاولا حل هذه المشكلة. عندما عُرض الفيلم فى إحدى دور العرض بمنطقة نوتنج هيل Notting Hill أثناء عام ١٩٧٨، انتزع صاحب الدار هذا المشهد بناء على نصيحة محاميه جوفرى روبرتسون، لكن حذف هذا الجزء أفرغ المشهد من محتواه عندما انتهى عند رقص الطفلين عاريين. وحتى يحافظ على "نقطة الارتكاز" فى الفيلم، طلب جيمس فيرمان من المخرج استخدام حيلة "عدسة الزووم".

وبالفعل تم تسليم الفيلم إلى أكبر دار للمعالجات البصرية فى لندن، وهناك أوقفوا الفيلم عند اللحظة المنشودة وأزالوا الخُمس الأخير من الكادر لمدة ثمانى ثوان أثناء سير الفيلم. وببطء شديد قام المونتيرون باستخدام الزووم على الأربعة أخماس المتبقية من الكادر ونشروها لتملأه بأكمله. هكذا لم يشاهد الجمهور ما فعلته السيدة بالضبط، بعدها يظهر وجه الطفل وهو ينطفىء، أو كما يصف جيمس فيرمان اللحظة ويقول: "أنت الآن ترى هدفها لكنك لا ترى فعلا".

عندما واجه بعضهم جيمس فيرمان بأن هذا التعقيد يحذف بصمات الرقباء، أجاب السكرتير: "نحن جزء من منظومة بأكملها فى الإنتاج السينمائى والتوزيع والعرض". ثم أضاف: "كما أننى لا أعتقد أن صناعة السينما ستسعد لو أعلنا عن وجودنا".

سواء أُعجب جيمس فيرمان بذلك أو لم يُعجب، قررت حكومة حزب العمال فى عام ١٩٧٧ التفتيش عن هذا الوجود، من خلال إنشاء لجنة تكتب تقريرا عن الرقابة السينمائية والاحتشام واللياقة. فى مستهل عمل هذه اللجنة التى استقرت رئاستها بين اليدين الخبيرتين لبرنارد وليامز Bernard Williams أستاذ علم الاجتماع بكلية كنج King College، أعلنت عن عزمها على "تأسيس رقابة على أسس أكثر عقلانية وتروٍّ". طبيعى أن ينتاب المجلس خوف كبير من هذه الكلمات. كما أن إلحاق بعض الكتّاب الليبراليين بهذه اللجنة مثل الناقد السينمائى الإنجليزى ديفيد روبنسون، والمعالج النفسى الإنجليزى أنتونى ستور Anthony Storr، وصحافية القضايا الاجتماعية البريطانية بولى توينبى Polly Toynbee، أعطى إيحاء بأن التقرير النهائى للجنة سيتساءل عن ضرورة الرقابة السينمائية للبالغين.

مع ذلك لم يثمر الحكم النهائى لتقرير اللجنة إلا عن شفافيتها غير المتوقعة. بعد اجتماع أصحاب العقلانية والتروى لمدة عامين، سمعت اللجنة عن تنظيم مهرجان النور أعمالا جنبا إلى جانب مع جمعية سلطات العاصمة، بهدف إنهاء وجود الرقابة المحلية. لقد استمعوا إلى دفاع المجلس البريطانى لرقباء السينما عن تدخل السلطة المحلية بوصفه "صمام أمان"، ودوّنوا طلب المجلس المحلى للندن الكبرى من أجل إقامة رقابة حكومية، كما سمعوا مناقشة المتحدث باسم أصحاب دور العرض حول "ضرورة معاملة السينما معاملة موازية للمسرح، بمعنى وجوب تحريرها من القمع السابق، وعلى الأفلام التى تلاقى التحدى أن تمتلك أدوات الحرب لتنال حقوقها قبل أن تفتح لجنة التحكيم باب المحاكمة".

بعيدا عن التوبيخ الموجه إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما، ألقى تصريح روبرت كامبلين Robert Camplin السكرتير العام لجمعية أصحاب دور العرض السينمائية ضوءا نادرا على العلاقة بين صناعة السينما والرقابة على السينما. فطالما لعبت الجمعية دور النصير الأساسى والداعم للمجلس البريطانى لرقباء السينما عند

مولده وفى سنوات طفولته الأولى. أما الآن وفى مرحلة تنذر بموقف الصناعة تجاه الرعب من قدوم الڤيديو بعد سبع سنوات، أجابت مجلة فنية متخصصة عن ملحوظة كامبلين بالمصطلحات نفسها، وقالت إن جمعية أصحاب دور العرض نفسها استخدمت لجنة عام ١٩١٧ السينمائية، عندما أرادت طرد الموزعين المستقلين من أرض العدالة. واقترحت المقالة الافتتاحية بالمجلة "أنه ربما يكون أمرا بعيدا عن الرحمة عندما نستنتج أن هناك سلالة طويلة أثمرت موزعا ابتهج بالحصول على الضوء الأخضر لعرض أفلام جنسية متطرفة؛ لأنه يؤمن أنه سيحقق حصيلة هائلة من الأموال، مع تقليل الاعتماد على شركات التوزيع الموجودة لتحل خطوات المبادرات الشخصية بدلا منها". بمعنى أن أمامك اختيارين: إما أن تقنع بمظلة نظام الرقابة الموجود فعلا، وإما ستتم معاملتك كما لو كنت خائنا.

بعد التفكير مليا فى عقد اتفاق بين الأدلة المتعارضة، أصدرت لجنة وليامز أخيرا مجمل استنتاجاتها فى نهاية عام ١٩٧٩، وفى القراءة الأولى بدت توصياتها متطرفة بشكل غريب. "إن استغلال السلطات المحلية للرقابة اعتمادا على نفوذها لمنح التراخيص لدور العرض السينمائية لا بد أن ينتهى". "لا بد من تأسيس مجلس قانونى لانتزاع نفوذ الرقابة من السلطات المحلية، فهذه الوظائف هى التى يمارسها المجلس البريطانى لرقباء السينما بالفعل الآن... لابد أن يُعرَف هذا المجلس باسم مجلس البحث السينمائى، وضرورى أن يتكون من اثنى عشر عضوا مختارين لتمثيل مجالات متنوعة من الاهتمامات، تشمل صناعة السينما والحكومة المحلية والخبراء المتصلين بهذين المجالين". لدهشة الجميع أوصت اللجنة الليبرالية التى شكلتها الحكومة الاشتراكية بسيطرة الدولة على الرقابة السينمائية.

مع ذلك أثبتت لجنة وليامز عدم قدرتها على الوفاء بمهمة تغيير المذاهب الڤيديولوجية، بدون أن تطلق الرصاص على قدميها بيديها. فبعد فقرتين أوصت اللجنة باستحداث منصب "رئيس فاحصى الأفلام و... فريق صغير من الفاحصين

السينمائيين لاتخاذ قرارات بشأن الأفلام الفردية". مفترض أن وليامز أراد الإبقاء على دورة تسيير العمل اليومية المتوفرة بالفعل والمنوطة بفحص الأفلام. باستثناء استبدال منصبى رئيس وسكرتير المجلس البريطانى لرقباء السينما لتحل محلهما لجنة، أوصت مجموعة وليامز بكل بساطة بضرورة امتلاك الرقابة السينمائية الآن قوة القانون، والحجر على أى دعاوى استئناف فيما بعد بأى سبيل من السبل. حتى جيمس فيرمان الذى تلبّسه الخوف لعدم انتباه اللجنة لضرورة الاستعانة بأى نوع من المجالس، احتج على إمكانية وضع الكثير من السلطة فى خدمة الرقابة.

فى الوقت الذى صدر فيه هذا البحث المستفيض المرهق، تولى حزب المحافظين برئاسة مارجريت تاتشر مقاليد الحكم، وكان طبيعيا أن تُقدم الحكومة على انتهاز الفرصة لتجعل السلطة الشرعية القانونية للرقابة على السينما سلطة مركزية. منذ بدايات نشأة المجلس البريطانى لرقباء السينما فى عام ١٩١٢ اتخذت الحكومات بكل قناعاتها المختلفة موقفا متأرجحا متضاربا تجاه فرض نظام يحكم قبضته السياسية على مقاليد الأمور، لكنه يثير الخلافات والجدل فى الوقت نفسه. بعيدا عن التساؤل حول إمكانية إخضاع السينما للمراقبة، وصل تقرير وليامز لاستنتاج سياسى غير مقبول، أفاد أن الربط بين الأفلام واختبار "الإغواء والفساد" لم يثبت نجاحه، إن نقاط الاشتباك بينهما هى وجود أسباب الفساد بين شباب الأمة فى قلب البيئة أكثر من شاشة السينما. لهذا تم التخلص من هذا التقرير المثير والصادر فى توقيت سيئ من الناحية السياسية ليواريه النسيان بهدوء.

على الجانب الآخر عملت لجنة وليامز بنصيحة المجلس، ودفعت بسيل من أحداث كاد أن يؤدى إلى إفلاس المجلس البريطانى لرقباء السينما حتى تكتمل سخرية القدر. أول هذه الأحداث هو ترتيب المجلس عرضا خاصا لأعضاء اللجنة ليروا المجموعة نفسها مما حُذف من الأفلام، والتى عادة ما تُعرض على أعضاء المجالس المتشككين فى القرار أو على المراقبين المهتمين بعمل مجلس الرقباء. ثم اقترح جيمس فيرمان

زيارة اللجنة للنوادى المختصة بعرض أفلام الجنس فى منطقة سوهو، حتى تتمكن من عقد مقارنة بين نوعيات الأفلام التى تجبر الرقابة على الحذف. وتوصل الأعضاء الغاضبون إلى قرار يقضى بضرورة تقييد حرية هذه النوادى، طالما أنها تعرض أفلاما "لا تخدم أى هدف إلا بيع فكرة تحقق متعة هائلة لدرجة المعاناة".

من ثَمَّ قررت اللجنة أن أفضل وسيلة لغلق منافذ اختراق الرقابة، هو تفكيك استخدام نوادى سينما الأفلام الجنسية لميزة تفعيل العضوية على مدى أربع وعشرين ساعة، وبالتالى ستُجبر النوادى جميعا على الالتزام بقوانين التصريحات المحلية التى تُمنح لدور العرض السينمائية الأخرى. والأهم من ذلك هو توصية وليامز بالسماح لهذه النوادى المرخصة من الآن، بعرض أفلام مررها المجلس البريطانى لرقباء السينما فقط. لكن فى الوقت الذى أراد فيه وليامز دمج النوادى داخل نظام مجلس الرقباء، نجده قد أوصى أيضا باستصدار فئة جديدة أشار إليها التقرير تحت عنوان "التقيد بعمر ثمانية عشر عاما" على أن يتبنى المجلس تطبيقها. استعارت اللجنة هذا التصنيف الجديد من نظام الرقابة على السينما الفرنسية، الذى يسمح بعرض الأفلام الإباحية غير العنيفة فى دور العرض الحاصلة على تصاريح خاصة.

فى هذا الوقت اتخذ جيمس فيرمان موقفا ليبراليا -ومازال- تجاه عرض الجنس الذى يُرضى الجميع على الشاشة. لهذا فقد استمسك باقتراح وليامز بخصوص هذه الفئة الجديدة؛ لأنها "ستمكننا من تمرير أفلام قليلة كل عام نؤمن أنها قانونية وشرعية وغير ضارة، وأبعد مما تتقبله السلطات المحلية لتعرضه اليوم فى دار العرض المخصصة للكبار".

تمنى جيمس فيرمان أن تعود هذه الفئة الجديدة بالنفع المالى على مجلس الرقباء. كان المجلس ومازال يعتمد على الرسوم المقررة على تصنيف الأفلام. فى عام ١٩٨٢ جف نبع تمويل الأفلام لمجلس الرقباء، بسبب تأثير حالة الركود على صناعة السينما الأمريكية والبريطانية. فى بداية هذا العام بلغت نسبة تقدم الأفلام إلى المجلس

البريطانى لرقباء السينما أدنى درجاتها على مر تاريخ المجلس، فاضطر جيمس فيرمان للاستغناء عن اثنين من الفاحصين الخمسة للعمل يوما واحدا فى الأسبوع. لهذا تعجل السكرتير فيضان الأفلام الجنسية بشغف، والتى ساهمت لجنة وليامز بشكل كامل فى توجيه بوصلته ناحية المجلس المتلهف. المؤكد أن الفاحصين تساءلوا بينهم وبين أنفسهم، هل سيتم إنقاذ المجلس على يد طلبات الشعب المتوالية للأفلام الجنسية؟

توافق اقتراح وليامز بوجوب تطبيق قوانين التصاريح المحلية لحصول دور عرض أفلام الجنس على شهادة المجلس الجديدة "آر ١٨ / R 18"، مع تيار الحكومة "بالعودة إلى القيم العائلية"، ليدرج هذا العرض تحت مظلة قانون التطوير السينمائى عام ١٩٨٢. هكذا أصبح المسرح مُعدًا الآن للإقدام على خطوة شجاعة للمستقبل، تسمح بعرض الأفلام الإباحية الخفيفة التى ترضى الجميع لتتاح أمام متفرجى السينما المحليين. لم يعد فاحصو الأفلام فى حاجة الآن لحذف مشهد عرى، وهم يحاولون اعتصار عقولهم فى استنتاج مغبة هذا القطع أثناء التفرقة بين أجزاء الجسد المختلفة. أخيرا سوف يُطلق العنان لمشاهد ممارسة الحب على شاشة السينما البريطانية، متأخرة عن أمريكا وبقية البلدان الأوروبية بعشر سنوات.

من سوء الحظ أن الأفلام الجنسية لم تطرق أبدا أعتاب المجلس البريطانى لرقباء السينما. يرجع ذلك إلى هوة الغفلة والكسل الناجمة بين هذا الهدف، وتفعيل توصيات لجنة وليامز المنحوسة. أما السبب وراء عدم ظهور مثل هذه الأفلام، فهو عدم وجود أماكن تُعرض فيها وهى تحمل هذا التصريح الجديد. واعترضت جميع المجالس المحلية دون استثناء تقريبا على دعوة جيمس فيرمان ووليامز بمنح دور العرض الجنسية هذه الشهادة الجديدة فى دوائرها الانتخابية. والأكثر من ذلك أن سلطة وستمينستر West-minister الحاكمة بمنطقة سوهو فى قلب لندن رفضت منح أى طلبات بالتصاريح الجديدة، بل واستفادوا من قانون السينما فى إغلاق معظم دور العرض السينمائية

هناك التى تقدم الأفلام الجنسية. وبعدما تجرع الفيلم الإباحى نسمة هواء واحدة، تقهقرت صناعة السينما الخاصة بهذه الأفلام تحت الأرض محل بيئتها المزدهرة حتى يومنا هذا.

أما بالنسبة لشهادة "آر ١٨ / R 18" ذاتها، فقد فُرض عليها حظر التجول واقتصر دورها على مجرد خانة فى تصنيفات المجلس، فى انتظار تخصيص أى فيلم أو شريط ڤيديو لحفنة من دور العرض المحددة أو محلات الڤيديو المرخصة. بمجرد أن تشرب موزعو الأفلام الجنسية الدولية هذا الدرس، لم يكلفوا أنفسهم عناء التقدم بأفلامهم إلى مجلس الرقباء طالما أنه مازال يواجه شبح الإفلاس.

هكذا حاول جيمس فيرمان بشكل ما تدبر الأمر، لتقزيم وتعظيم سلطة المجلس فى وقت واحد. لقد ساعد فى استقطاب نوادى السينما المخصصة لأفلام الجنس فى مدار مجلس الرقباء، لكنه فى الوقت نفسه خلخل جزءا من صناعة السينما ربما يُعد خليعا فى بعض الأحياء، ويتبرع بما يزيد عن ثلث العائد السنوى للمجلس. على الجانب الآخر وطد جيمس فيرمان فى عام ١٩٨٣ المكانة السياسية لمجلس الرقباء. لقد ربح دعم صناع القرار الليبرالى المؤثر فيما يتعلق بالعنف الجنسى على شاشة السينما، لكن الأهم من ذلك أنه استقطب الحظ إلى جانبه. لم يتضمن أى فيلم من الأفلام التى تقدمت إلى مجلس الرقباء خلال الجزء الأول من تولى وظيفته هذا الخليط المتفجر من القضايا الخلافية والشعبية التى أشعلت النار تحت إناء منظومة الرقابة فى بدايات السبعينيات.

كما أنه لم يتكبد المعاناة من هذا التدخل الذى طارد من سبقوه باستمرار. فى صيف عام ١٩٧٩ حاولت مارى وايتهاوس -مع مهرجان النور- إلهاب ظهر السخط الشعبى بسياط الاحتجاج على فيلم "حياة بريان / The Life of Brian" الذى كتبته وأخرجته ومثلته فرقة مونتى بيثون Monty Python البريطانية الكوميدية، وهاجماه لأنه "فيلم مريض منحرف مرتبك بين السادية والسذاجة الدينية". تكرارا للتكتيك الذى

اتبعوه فى مهاجمة فيلم "التانجو الأخير فى باريس" ١٩٧٢، وزع الناشطون المتعصبون للدين مقتطفات من سيناريو الفيلم -خاصة المشاهد المقلقة منه- على مجموعة متنوعة من رجال البرلمان وبعض صناع القرار الشعبى المتقلبين فى آرائهم. لكن بمجرد بدء العرض العام للفيلم رأت مجموعة قليلة جدا من الناس أن هذا الفيلم وحملة المهرجان الموجهة ضده ليسا أكثر من مثال مضحك على الشطحات البريطانية على أحسن تقدير.

فى العام نفسه شعر العديد من السلطات المحلية بأنه "لا بد أن تلفت الأنظار باتخاذ قرار قوى" ضد فيلم "المحاربون / The warriors" إخراج الأمريكى والتر هيل Walter Hill، بسبب حملة الدعاية المسبقة التى ألحت على تصويره حرب العصابات للاستيلاء على منظومة أنفاق نيويورك. لكن الحقيقة أن المعالجة التى قدمها المخرج عن العنف، تدين بالكثير إلى فيلم "قصة الحى الغربى / West Side Story" أكثر من فيلم "البرى"، خاصة أن معظم فريق الممثلين من راقصى الباليه، وللمرة الثانية لم ينسجم الفيلم مع تنبؤات الصحافة. فى انحناءة تقدير لماضٍ أفاض فى الاعتراف بقوى الرقابة الإقليمية فى الحاضر، أحس جيمس فيرمان أنه لا بد أن يتدخل بالحذف فى هذا الفيلم. ثم اكتشف أنه لا يوجد ما يستحق الحذف. وواصل اكتشافاته ليدرك أنه لو استبعد أى لحظة من الفيلم، سيحطم السلاسة البصرية التى حققها المخرج، ويصيب المتفرجين بخيبة أمل غير متوقعة. وحتى يسترضى المجالس المحلية، قام بتغيير تصنيف الفيلم من "إيه / A" إلى "إكس / X".

من المؤسف أن نقص القضايا الخلافية والصراع، وحتى محاولات تعزيز القبضة المحكمة على مقاليد الفيلم ثم محاولة الهروب منها، لم يشفعوا فى حل أزمة نقص الموارد المطلوبة لتسيير العمل داخل مجلس الرقباء. ومع ذلك اتسعت حدود المجلس خلال عام واحد، وانتقل بهيئته من الطابق الثانى فى العمارة الثالثة بميدان سوهو ليحتل الخمس طوابق بأكملها فى عمارة جورجيان. ومن خلال مكتبه المتجدد الأثاث

الذى سيراقب منه أحوال المنطقة السينمائية فى لندن، شعر جيمس فيرمان بالأمان أكثر بإقرار انتشار تأثير المجلس البريطانى لرقباء السينما فى المناطق التى لم يحلم بها أسلافه أبدا. هذه الفجوة بين التهديد باقتراب الإفلاس، ومستقبل الرفاهية وهذه العمارة الفخمة الضخمة، لا بد أنها امتلأت ببزوغ تكنولوجيا سينمائية شعبية جديدة تُعرف باسم الڤيديو.

(١٤)

ألعاب الڤيديو

أثار بزوغ الڤيديو الاستجابة نفسها التى أحدثها بزوغ الأفلام السينمائية فى مطلع القرن تماما. كم كان نجاحا سريعا حاسما، لكنه تعرض إلى المصير الذى لاقاه الفيلم السينمائى على مدى الثمانين عاما الماضية، عندما صاحب خروجه على السطح تشكيك حاد من جانب الكيانات السياسية. بينما اجتذبت الفوضى الفورية المحيطة بمبيعات الڤيديو صيادى الفرص، ترامت أصداء رد الفعل القادم من الجانب الأكثر احتراما من صناعة السينما، وبالتحديد من موزعى الفيلم الإدواردبين. لا بد أن ينقّى البيزنس نفسه من التدنى والسوقية، لا بد أن يرتدى قبعة أكثر مهابة ووقارا، هذا لو رغب فى الاستمتاع بإقبال الطبقات المتوسطة على منتجاته واستهلاكها، وهو ما يعنى بالتبعية ضرورة ابتعاد العناصر غير المسئولة من أجل تحقيق صناعة عقلانية منظمة مسئولة. تحققت أقصى وآخر درجات الانغماس فى المياه الإدواردية على يد السياسيين الذين يصاحبون ظهور أى صناعة جديدة. فى ساحة الرقابة حيث تتقابل الأفلام مع الآراء السياسية، سيحقق الزمن المعاصر الآن القاعدة الأولى داخل هذه المظلة التى لا بد أن تكبح جماح نفسها بنفسها، بما يعنى تطبيق السيطرة السياسية بدرجة مباشرة لصالح شعبية وسيط جديد.

بالتالى خلق اختراع الڤيديو فرصا للجميع، مع الوضع فى الاعتبار منطقيا أن الصناعة الناشئة الوليدة لابد أن تفتش عن لائحة تنظيمية لتحكم نفسها بنفسها. لم

تعلن الصناعة عن معاناتها من نقص وسائل إبلاغ المستهلك المتحفز بمحتويات عالم شرائط القيديو، فقد كان ذلك واضحا وضوح الشمس على الأغلفة المبهرجة المزخرفة أمام المحاور المحفورة فى الرءوس، والثقوب المنفجرة عبر حدقات العيون. وعلى النقيض أراد الموزعون الالتزام بنظام ومنظومة، ليتمكن المستهلكون الغاضبون من التمييز ببساطة بين أفلام القيديو المنتمية إلى التيار السائد التقليدى، والشرائط الاستغلالية الترويجية المطروحة بواسطة "تجار السلعة الخطرة".

فى نوفمبر عام ١٩٨١ دخلت جمعية موزعى أعمال القيديوجرام البريطانية فى مفاوضات مع المجلس البريطانى لرقباء السينما. وفى غضون عام اتفقت المنظمتان على دستور للممارسة شبيه بنظام الرقابة على السينما، ومع حلول عام ١٩٨٣ تقدم الكثير من شركات التوزيع الكبرى بأفلامها إلى مجلس الرقباء للحصول على تصنيف. فى ذلك الوقت أعلن جيمس فيرمان عن رغبته فى تعزيز هذا النظام التطوعى باستخدام القوانين الرادعة ضد بائعى التجزئة الخائنين، الذين يبيعون أفلام القيديو غير الحاصلة على تصاريح رقابية. لكن اتضح أن هذه الخطوة غير ضرورية؛ لأن الموزعين أصحاب هذه الشكوى لا بد أنهم سيعيدون كرّة التاريخ المبكر للرقابة على السينما، عندما تم إجبار الموزعين غير المبالين بالقوانين على الاتصال بنظام الاحتكار، الذى فرضه الموزعون الكبار على الأفلام المتاحة.

رغم ذلك لم تسمح الظروف للتاريخ أن يعيد نفسه. لقد قفزت بريطانيا داخل نظام حكومى للرقابة على السينما، والذى استبعد المناخ المحيط تطبيقه على مدى حوالى سبعة عقود. مع الاعتراف بأن الرقابة على شريط السليولويد أصبحت بسرعة تطوعية بالاسم فقط، فإن تفويض الحكومة بفرض القوى والنفوذ على شريط القيديو خلال عام ١٩٨٤ يعنى أنه من الآن فصاعدا سيكون هناك حاجة ملحة لاستصدار شهادة قانونية منفصلة للتصريح بعرض شريط القيديو. وهو ما سيُضاف الآن إلى تصنيف الأفلام المبدئى الذى أقره المجلس البريطانى لرقباء السينما. لكن التمهيد لإصدار شهادة ثانية

مخصصة لشريط الڤيديو، جلب معه واحدا من أقوى المقاييس السرية الشاملة لقوى الإعلام التى فرضتها بريطانيا على نفسها. بعيدا عن حرية الإعلام سندرك أن وجهة نظر تاريخ السينما تتطلع الآن إلى سؤال واحد تلقائى: كيف حدث ذلك؟

لم تكن مصادفة استمرار دوران شريط الڤيديو طوال السنوات الأولى فى الثمانينيات فى دائرة الفراغ التشريعى، فى الوقت الذى تربع فيه فيلم الكوميديا المخيفة "الموتى الأشرار / The Evil Dead" ١٩٨٣ إخراج الأمريكى سام ريمى Sam Raimi على قمة مبيعات سوق الڤيديو. لقد توافق الوسيط الجديد مع ترويج وتسويق أفلام الرعب. تحمس جمهور الشباب لهذه النوعية من الأفلام، لهذا زادت الحاجة بشدة لتطوير أساليب التكنولوجيا، لكن تسبب الذوق السينمائى للصغار والمراهقين خلال أعوام الثمانينيات الأولى فى إقلاق وإزعاج المواطنين التقليديين العاديين كما حدث منذ سنوات بعيدة للغاية. انتهزت مارى وايتهاوس فرصة هذا الاختلاف الدائم، عندما عرضت مقتطفات من مشاهد مهمة لشرائط ڤيديو أفلام الرعب على أعضاء البرلمان المنتمين إلى حزب المحافظين أثناء اجتماع الحزب فى صيف عام ١٩٨٣.

أطلقت مارى وايتهاوس على الوسيط الجديد بكل ما فيه من مشاهد تهشيم الجمجمة وسحق العيون وطعن الألسنة لقب "الڤيديو البذىء"، لكن الحقيقة أن المصطلح انطبق على زمرة من الأفلام، تتكون من الأعمال التى لا تُقاوم حتى الأعمال غير المحتملة، من أول اقتباس المخرج الأمريكى ويس كرافين Wes Craven للفيلم الانتقامى الذى قدمه من قبل المخرج السويدى برجمان Bergman بعنوان "عذراء الربيع / Vir-gin Spring" فى عام ١٩٥٩، ثم قدمه ويس Wes تحت عنوان "آخر بيت على اليسار / Last House on the Left" ورفضه المجلس البريطانى لرقباء السينما فى عام ١٩٧٢، وصولا إلى الأفلام التسجيلية الحديثة مثل "وجوه الموت / Faces of Death" ١٩٨٠حيث تحولت حالة الفناء إلى عرض مسخ استثنائى. لكن المؤكد أن أى اختلاف سينمائى بين

النماذج المنطلقة المتجددة لأفلام الرعب مثل فيلم "وجوه الموت / Faces of Death"، ومشاهد تقطيع الأوصال الاستاتيكى للسيدات والحيوانات المهيمنة على هذه الأفلام البذيئة، قد فُقد داخل البيئة الساخنة المسيطرة على اجتماع الحزب الحكومى. بالتالى كان متوقعا أن يثير تجميع مارى وايتهاوس لهذه التوليفة المختلطة الاستجابة المنشودة.

بعد أسابيع قليلة واجه رجال البرلمان الممثلون لحزب المحافظين الانتخابات، وإذا بصورتهم كنموذج لحزب القانون والنظام تبدو مهلهلة. أدت فترة الركود الأولى فى الثمانينيات إلى انفجار أعمال شغب فى منطقة توكستيث Toxteth بمدينة ليفربول ومنطقة ساوثهول الإدارية فى لندن ومدينة بريستول. ربما يكون الوعد بتخليص البلاد من لعنة الأفلام الجديدة المتفشية فى الشوارع العمومية هو المهرب لإلهاء فكر الناخبين عن عقد أى ربط بين شغب المدن وسياسات الحكومة المختارة.

على مدى حوالى عشرين عاما تمكن رقباء السينما وخصومهم من مقاومة مفهوم الاختزال الأخلاقى لمارى وايتهاوس؛ لأن ربة البيت الساخطة إلى الأبد لم تعد تقوى على استقطاب تيار الرأى العام إلى قضيتها. أما الآن فقد تشكل حلف جديد أكثر قداسة بين الأقلية الأخلاقية وحزب المحافظين، ليتحد الاثنان على إصدار أول قانون للرقابة السينمائية فى بريطانيا.

قبل أن يحدث ذلك لا بد أن يتفشى هلع أخلاقى بسبب الأعمال البذيئة ليطول كل شىء. فى خضم هذا الغضب المشتعل داخل الصدور الذى دك حصون وسائل التكاثر السهلة التى وفرتها شرائط الڤيديو لعرض أفلام رعب خارج حدود السيطرة والتقاليد، استمتع المخلِّصون والمتعاطفون معهم فى حزب المحافظين بثلاث مزايا حاسمة. أصبح نقاد السينما الذين طالما احتجوا على الرقابة يقدِّرون الجهد الكامن فى قضايا أفلام الرعب. وهؤلاء هم الذين أدركوا ميزات هذا التصنيف السينمائى المنتعش فى أعمال المخرجين المبدعين، مثل الكندى ديفيد كروننبرج David Cronenburg والأمريكى جورج

روميرو George Romero والأمريكى آبل فيرارا Abel Ferrara، حيث كانوا جميعا ...با صغيرا جدا متفتحا بالنسبة لرؤيتهم المطروحة وثيقة الصلة بالمجتمع. أما النقطة الثالثة والأخيرة والأهم على الإطلاق فهى أن أفلام الفيديو المحرومة من حماية القانون يمكنها توجيه وإملاء بنود النقاش على حشد هائل من الجمهور من خلال الأقسام المثيرة بصحافة التابلويد.

طبقا لآراء خدام حزب المحافظين، قادت جريدة ديلى ميل Daily Mail حملة الوفاء بالوعد على صفحاتها الأولى، بعقد علاقات ثابتة مستمرة بين "شرائط الفيديو البذيئة" وهؤلاء الذين يروجونها ويتكسبون من وراء بيعها. وتساءلت الصحيفة فى عددها الصادر يوم الثلاثين من شهر يونيو عام ١٩٨٣: "إلى متى ستتردد الحكومة ويطلق البرلمان كلمات حمقاء، بينما يواصل أطفالنا شراء السادية من مروجى شرائط الفيديو هكذا بكل بساطة وبثمن زهيد تقريبا، وكأنهم يشترون قطع لبان بالفواكه من متجر الحلويات؟".

من خلال استجابة الحكومة ممثلة فى المدعى العام لهذا التلميح الثقيل، ونتيجة توجيه الجريدة أصابع الاتهام إلى تجار التجزئة لشرائط الفيديو مباشرة بعد مرورها على الموزعين وأصحب حقوق التأليف، شن البوليس حملات مصادرة بالجملة لهذه الشرائط. هذه القفزة الهائلة فوق أكثر المنافسين رسوخا كانت تكتيكا ذكيا خطط له المدعى العام الاشتراكى؛ لأن تجار شرائط الفيديو هم أضعف حلقات الوصل فى دائرة صناعة السينما نتيجة نقص مصادرهم التمويلية. من سوء الحظ أن البوليس كان يفتقد ما أسماه فاحصو المجلس البريطانى لرقباء السينما "الثقافة السينمائية"، والنتيجة أنهم اتجهوا إلى التهرب من أعبائهم المالية خلال ذلك الصيف. فى منطقة سلو Slough الإدارية بمقاطعة بركشاير، صادر رجال البوليس نسخا من الفيلم الموسيقى الكوميدى "أفضل بيت صغير لممارسة البغاء فى تكساس / The Best Little Whorehouse in Texas" ١٩٨٢ للمغنية الأمريكية دولى بارتون Dolly Parton من تاجر جرائد هناك.

وبعد أسبوع واحد انقض زملاؤهم بمدينة مانشستر فى شهر أغسطس على الفيلم الحربى "عساكر المشاه / The Big Red One" ١٩٨٠ إخراج سام فولر Sam Fuller، واندهشت قوات البوليس المحلية عندما اكتشفت أن عنوان الفيلم مستعار من الكتيبة التى التحق بها المخرج خلال الحرب العالمية الثانية.

فى محاولة لاصطياد أكبر عدد ممكن من شرائط الڤيديو التى يمتلكها التجار بغير وجه حق، استعان رجال بوليس العاصمة بإرشادات مكتب المدعى العام، مما أثمر صدور قائمة فى النصف الأخير من عام ١٩٨٤، ضمت حوالى ستين فيلما بذيئا عُرفت فيما بعد باسم "قائمة المدعى العام الكبيرة لستين فيلما". ضمت القائمة بعض الأمثلة الفاسدة الفاجرة المثيرة للضحك، من بينها فيلم المخرج الأمريكى فرانسيس فورد كوبولا Francis Ford Coppola عن حرب فيتنام بعنوان "سفر الرؤيا الآن"، مع ذلك ظهرت على السطح دعاوى قضائية تحت مظلة قانون المطبوعات البذيئة، رغم اتجاه سيول الإدانة إلى منطقة إجراء المحاكمات.

مع ذلك لم يتسبب ذلك فى ارتباك الحكومة؛ لأن قانون المطبوعات البذيئة لم يركز فعليا على المواد الفاحشة فى حد ذاتها، بل على توزيع هذه المواد. من هنا استطاع مكتب المدعى العام محاكمة تجار شرائط الڤيديو وملاحقتهم باستمرار حتى يتم إدانتهم. ولأن الصناعة الجديدة جنت مكاسب سريعة، فقد ذهب تجار التجزئة المحكوم عليهم بالإدانة، ليحل محلهم تجار جدد أكثر شغفا وشراهة. تحت وطأة تحفز وإلحاح مارى وايتهاوس، اضطرت الحكومة لاتخاذ قرار بتغيير التكتيك ومحاكمة موزعى شرائط الڤيديو و"المواد البذيئة" أيضا، أى فيلم "الموتى الأشرار / The Evil Dead" ١٩٨٣ إخراج الأمريكى سام ريمى Sam Raimi الذى تسبب فى إدانة شركة التوزيع المكلفة بترويجه.

صنفت قائمة العفة التى أعلنتها مارى وايتهاوس هذا الفيلم بصفته رقم واحد فى شرائط الڤيديو البذيئة، حيث يدور حول خمسة من الطلبة الشباب الأبرياء يلهون

ويتزلجون عبر قصة عن الأشباح، وإذا بالدماء الساخنة تتناثر فى كل مكان، حتى إن جيمس فيرمان البرىء وصف الفيلم بأنه "بلغ القمة فى مؤثراته الخاصة". ورغم أن مرح الزملاء فى الفيلم أصاب مجلس الرقباء فى كعب أخيل، واخترق نقطة ضعفهم المتمثلة فى الكوميديا السوداء، فإن جيمس فيرمان مال فى البداية إلى تمرير نسخة الفيلم. وأخبر ستيفن وولى Stephen Woolley صاحب شركة بالاس بيكتشرز Palace Pictures للتوزيع أن أول أفلام المخرج سام ريمى Sam Raimi "مفعم بالموهبة"، وأنه "تقليد ساخر لأفلام الرعب تقريبا". لهذا السبب على الأرجح استطاع جيمس فيرمان "تمرير الفيلم بدون غدر مقص الرقيب".

أثناء الفحص الفعلى للفيلم أمام مجلس الرقباء، وقع جيمس فيرمان مع أحد الفاحصين الآخرين من الضحك "بسبب الفوضى العارمة القادمة من الجدران وفيضانات الدماء فى كل مكان بمختلف الألوان". بينما بقيت الفاحصة الأخرى (التى رفض جيمس فيرمان ذكر اسمها هى والآخر) فى حالة صمت منذر بالسوء، وبمجرد انتهاء الفيلم كشفت عن مشاعرها. لقد تملكتها حالة كاملة من التقزز، ووضح "آثارها عليها جسديا"، الحقيقة أن "سلامة جسدها تعرضت للهجوم". وقرر جيمس فيرمان أنه فى حالة "بلوغ تأثير الفيلم على الناس هذا الحد"، فمن الأفضل "اقتطاع القليل منه وتهدئة الأمور بقدر".

تركزت أكثر سهام النقد الدقيقة التى وجهتها لجنة وليامز إلى جيمس فيرمان فى تقريرها الصادر عام ١٩٧٩ على ميل السكرتير إلى ممارسة "الرقابة الكَمِّية". بمعنى أن اللجنة تساءلت: "هل اللمحة الثالثة من الوجه الملطخ بالدماء أو الانتزاع الثالث لجزء من الجسد يغيِّر شيئا فى جودة ما تم السماح به فى المرتين السابقتين؟" على كلٍّ كانت هذه هى الوسيلة التى طبَّقها مجلس الرقباء على فيلم "الموتى الأشرار" فى عام ١٩٨٣.

دقيقة واحدة فقط هى التى ضحى بها المجلس فى هذا الفيلم، تضمنت التواء قلم رصاص داخل قدم أحدهم، وتعرض البطل الناجى لضربات متكررة على رأسه بعارضة حديدية على يد شبح سيدة. حسب رواية جيمس فيرمان: "أحد الفاحصين المجهولين علق فيما بعد قائلا: [ترنُّح القلم مرتين أمر غير مقبول على الإطلاق، مرة واحد فقط توفى الغرض تماما]. كما أشار ستيفن وولى إلى أن اختصار مشهد الضرب بالعارضة الحديدية من خمس مرات إلى ثلاث مرات، قدم أثرا أكثر رعبا وليس أقل، لأنه "مع الضربة الخامسة على الرأس كان الجمهور يغرق فى الضحك وهو يقول إن كل ذلك أمر سخيف، أما بعد الحذف فقد أصبح العنف فجائيا وصادما أكثر".

وجهة نظر المدعى العام أن شريط ڤيديو هذا الفيلم نموذج "للفُحش"، يدين شركة التوزيع بالاس بيكتشرز، حتى لو كان الرقيب سمح بتمرير الفيلم.

محتمل أن لهذا السبب حكم قاضى محكمة سنيرزبروك كراون Snaresbrook Crown فى السابع من نوفمبر ١٩٨٣ بأن الشركة "ليست مذنبة". وفى رد فعل فورى لهذا القرار كشف مساعد وزير الداخلية ديفيد ميلور David Mellor عن خطط الحكومة، فى نقل ميدان حربها ضد "شرائط البذاءة" بعيدا عن أرض الرمال المتحركة لقانون المطبوعات البذيئة، ليتخطى مرحلة التعامل مع تأثير السينما والڤيديو كوحدة كلية واحدة، ويصل إلى غاية التصنيف الخاص للڤيديو. أبلغ الوزير مجلس النواب أن "هذه البساطة التقليدية فى دفع الفاتورة هو اقتراح وزارته، ليجبر توجيه اهتمام المحاكم للبحث عن حصول شريط الڤيديو على شهادة من عدمه".

بالتالى ستحل الشهادة التى ستصدرها سلطة الحكومة المنتدبة محل المحاكم، كوسيلة لاتخاذ قرار فيما لو كان شريط الڤيديو بذيئا أو ليس بذيئا، هكذا لن يكون هناك مجال للقرارات التى تثير الدهشة، فى ظل منح الحق فى عقد جلسة استماع موضوعية عادلة، تسمح للموزعين وتجار التجزئة بتقديم براهينهم.

ستصبح هذه البساطة الفعلية الناجمة عن قانون تسجيلات القيديو محل اختبار أمام أى شىء يخترق القانون الآن. لو حدث وتم بيع شريط قيديو غير حاصل على شهادة سيتعرض بائع هذا الشريط إلى المساءلة القانونية وغرامة تُقدر بعشرين ألف جنيه إسترلينى. بالتالى لم تعد محتويات القيديو ذات قيمة، فالمهم هو السؤال: هل حمل غلاف شريط القيديو ختم موافقة الحكومة أو لا. واتضح أن الوجه السلبى الفورى القادم من هذا النظام، هو الاعتراف بحقيقة مدى الالتزام بهذا القانون وتحصينه جيدا ليصبح مؤثرا. يستطيع متفرجو السينما رؤية الأفلام المحظور عرضها فى دور عرض خاصة، مثل دار العرض القومى للسينما الدار الوطنية للعروض السينمائية أو معهد الفنون المعاصرة، لكن الحال يختلف عند مشترى شرائط القيديو الخاضعين الآن لقانون القيديو؛ لأنهم لن يكون لديهم فرصة بديلة لمشاهدة ما حذفه الرقيب أو رفضه.

بمجرد بلوغ قانون تسجيلات القيديو مرحلة الضبط والتأييد، ستتضاعف الوجوه السلبية الناشئة عنه. فى الوقت الذى كانت تُعد فيه صيغة القانون، كان لا بد أن يقرر البرلمان من سيكون الرقيب على القيديو. المؤكد أن الاختيار العملى الوحيد أعلن عن نفسه بنفسه، مع ذلك صب فريق المحافظين بمجلس النواب خلاصة احتقاره على كفاءات المجلس البريطانى لرقباء السينما. هناك فاحصة منهم تعمل بالقطعة فى مركز أزمات الاغتصاب، وحسب معتقدات عضو البرلمان سير برنارد بريان Sir Bernard Braine، تُصنف هذه السيدة يسارية متطرفة. فاحص آخر يعمل مصححا بدار نشر جوناثان كيب Jonathan Cape، فتم إدراجه فى خانة "الرجل العصرى". بالتالى لم يعد يتبقى غير رقيب المجلس كين بينرى Ken Penry؛ لأنه الوحيد الذى اجتاز الاختبار الدقيق، وطبقا لوجهة نظر سير برنارد بريان Sir Bernard Braine، فإنه يملك جميع أوراق الاعتماد المهمة، حيث عمل من قبل قائدا لجناح سلاح الطيران الملكى.

قبل إبلاغ المجلس البريطانى لرقباء السينما رسميا باختيار الرقيب على الفيديو. لقى الرجل الذى بذل أقصى مساعيه للتأثير على مفاوضات السلطة بشأن مجلس الرقباء مصرعه فى حادث سيارة. نال ديفيد هارليش رئيس مجلس الرقباء ثقة رجال الصفوة فى الحكومة. خاصة ثقة صديقه ولیام وايتلو William Whitelaw وزير الداخلية. إنه لورد هارليش الذى وضع جيمس فيرمان فى منطقة وستمينستر فى قلب مدينة لندن، وأوضح للرقيب الأمريكى المولد أن "مبدأ تحفظ" السلطة المنتدبة ساند المجلس البريطانى لرقباء السينما على مدى سبعين عاما، وهو ما سيذيقهم الآن ثمار انتصارهم فى معركة الفيديو. وقال لزميله: "ألم تفهم أن قدرة السياسى الخبير على قول [لا تنظر إلينا، بل انظر إليهم] ميزة حاسمة للأمور؟، لهذا السبب سيكونون سعداء بالعثور على رجل مستقل عن الحكومة". وأضاف جيمس فيرمان فيما بعد أن "هذا هو ما حدث بالفعل".

تسببت وفاة هارليش فى وقت غير مناسب فى خسارة جيمس فيرمان لناصحه الرئيسى. وزعم الفاحصون أن السكرتير أصبح مذهولا ومحطما ومفقودا. تذكر جيمس فيرمان أنه بمجرد إدراك لورد هارليش "أننى أتهيأ لعقد مؤتمر صحافى فى أول أيامى بالمجلس، دربنى على الثقة بنفسى وعلى أسلوب إجراء الحوارات، ومتى أبتعد عن الكلمات المقتضبة، ومتى أبتعد عن الإسهاب والاستفاضة". كما ستؤثر وفاة هذا الرقيب الشهير على بقية المجلس أيضا. يقول أحدهم: "كان كيان محكمة استئناف وحده؛ لأنه لو وافق على فيلم أو رفضه، تظل الكلمة الأخيرة من حقه. ورغم أنه كان أحيانا لا يقبل مبدأ الأخذ والرد، فإننا جميعا كنا نثق به ثقة مطلقة. إنه لم يكن صنيعة جيمس. عليك أن تتذكر أنه هو الذى استقدم جيم Jim، لهذا كانت علاقتهما تقوم على الاحترام".

سيطرت حالة من الفراغ على مقعد رئاسة المجلس، ولا بد من شغلها سريعا بسبب الطبيعة الشرعية الدقيقة التى ستمنحها السلطة الجديدة للمجلس إلى رقيب

القيديو. لم تفوض الحكومة المجلس البريطانى لرقباء السينما لتحمل مسئولية تلك السلطة بالكامل، أو ليتحملها جيمس فيرمان وحده، لكنها مخصصة للرئيس الجديد ونوابه الاثنين الجديدين اللذين استُحدث منصبهما نتيجة ظهور قانون تسجيلات القيديو عام ١٩٨٤. نظريا هؤلاء الرؤساء الثلاثة لا بد أن يكونوا من أقوى أعضاء مجلس الرقباء. من الممكن أن يشاركهم المجلس مهامهم، على أن يتحملوا المسئولية أمام البرلمان وأمام الرأى العام لتنفيذ قانون تسجيلات القيديو. حتى يتم تفعيل أى نوع من أنواع النفوذ والسلطة، عليهم أن يبرهنوا على معلوماتهم فى السينما وفى إدارة المجلس البريطانى لرقباء السينما بدرجة تعادل قدرات جيمس فيرمان. لكن رئيس المجلس الجديد لورد هيروود ونائبيه مونيكا سيمز Monica Sims ولورد بركيت Lord Birkett فشلوا فى ذلك. إذن سيقرر جيمس فيرمان -وليس هؤلاء- أى الأفلام التى سيعرضها ممثلو الشعب على المجلس. حالات نادرة يطلب فيها رئيس الرقباء وجود رئيس المجلس ونائبيه فى حجرة العرض، لو تسلل أى شك فى تأثير العمل على الصالح العام. إنهم ليسوا إلا شركاء عمل غارقين فى النوم من وجهة نظر موظفى مجلس الرقباء. وعلق أحد الفاحصين بقوله: "لو استيقظ رئيس المجلس أثناء العرض، فربما قدم لنا المعاونة".

أن يثبت المرشح المبدئى من قبل وزارة الداخلية الذى سيحل محل هارليش كفاءة لتولى هذا المنصب أمر بعيد الاحتمال. لقد وقع الاختيار على أيان تريثوان Ian Tre-thowan كأول ترشيح من وزارة الداخلية لمنصب رئيس المجلس، بسبب تعاطفه المعروف مع سياسات رئيس الوزراء. لم يحدث قبل عام ١٩٧٢ أن تدخلت الحكومة تدخلا صارخا فى شئون الرقابة السينمائية إلا عندما صمم الوزير ريجينالد مولدنج Regi-nald Maulding المنتمى إلى حزب المحافظين على زيارة المجلس لمشاهدة فيلم "البرتقالة الآلية". المثير للفضول أن جيمس فيرمان كان يقضى إجازته على جزيرة كريت أثناء

تحديد موعد الزيارة، لهذا ترك الأمر فى يد نائبه الطيار رجل الحرب الدقيق كين بينرى، ليحاول إلهاء المسئول عن الزيارة وبالتالى تقييد حرية المجلس. من حسن الحظ أن كين بينرى وجد المعاونة وقتها من زملائه، الذين هددوا باستقالة جماعية لو أصرت وزارة الداخلية على فرض أيان تريثوان Ian Trethowan رئيسا للمجلس بالإكراه، مما اضطر الحكومة إلى سحب مرشحها.

مع التمرير الفعلى لقانون تسجيلات الڤيديو، اتضحت الصورة بسرعة أمام غالبية أعضاء مجلس الرقباء، واكتشفوا أن الحكومة دست مجموعة من القنابل الزمنية داخل مشروع القانون الذى سيلتزم مجلس الرقباء بتطبيقه. وظهر أول فتيل مشتعل عندما حاولت مارى وايتهاوس -الناصحة المتطوعة للجنة مقاومة البذاءة- فرض قائمة اعتبارية تميز "عناصر العنف والبذاءة التى لا بد أن تُدان بتهمة انتفاء الشرعية". لكن هذه الشروط المطلقة كانت صعبة التنفيذ جدا حتى على أعضاء البرلمان المقتنعين بها. لهذا وجدت السيدة الشرسة العنيدة مارى وايتهاوس حلا بديلا، وأقنعت عضو البرلمان سير برنارد بريان بالإصرار على تضمين فقرة شهيرة، تطالب بأن تصنيف الشهادات "لا بد أن ينظر نظرة خاصة إلى الاحتمالات القوية لعرض أعمال الڤيديو فى بيت العائلة".

إن تبنى محتوى هذه الكلمات يمكن تفسيره بأن أى صورة على شريط الڤيديو تتسبب فى إزعاج طفل مدرك لما يراه على الشاشة لا بد أن تُمنع. من حسن الحظ أن فاحصى المجلس لم يلتزموا بهذه الفقرة. الحقيقة أنهم تغافلوا عنها. بعد مرور عشر سنوات تقريبا قال أحد الرقباء: "بعض منا تألم كثيرا عندما اكتشف أن أقل من ثلث البيوت لديها أطفال أقل من ستة عشر عاما، لهذا كان مستحيلا تطبيق الرقابة على جميع أعمار المشاهدين لنهبط بدرجة الشهادات إلى مستوى "بى جى PG"، أى إمكانية العرض العام لكن مع ضرورة وجود الآباء لعدم تناسب بعض المشاهد مع الأطفال الصغار. استخدم رقيب آخر كلمات أكثر حِدّة عندما قال: "هذه العبارة هراء فى هراء،

لأننى أنا كرقيب لا يمكننى فرض الشرطة على البيت، فهذه ليست وظيفتى، مع أن هذا هو الغرض الحقيقى للجنة. الحقيقة أنه كان تدريبا جميلا أنيقا على تسليم السلطة فى يد الحكومة، لأن التحليل النهائى للعمل أثبت أن التصنيف الذى أمنحه لشريط الڤيديو لم يعد يهم فى شىء، طالما أن الأمر يعتمد بصفة كلية على من يبيعونه ويستأجرونه، أو على البيوت التى تعرض هذه الأعمال".

بعد مرور عشر سنوات وبالتحديد فى عام ١٩٩٣ اعترف جيمس فيرمان هو الآخر، بأن استحالة فرض هذه الفقرة بالقوة تسبب فى "مشكلة ضخمة". وعندما سُئل رئيس الرقباء عن وجود تناقض بين نظام تصنيف أعمال الڤيديو، بما أنها تحصل على شهادات تناسب الأعمار المختلفة، بينما المفروض أنها تخضع للرقابة لصالح الأطفال، أجاب: "نعم هناك تناقض"، ثم أقر فى النهاية أن هذه الفئات "تعتمد ببساطة على نصيحة المستهلك".

مع ذلك لم تؤثر مقولة سير برنارد بريان البعيدة عن أرض الواقع على الرقابة السينمائية: لأن جيمس فيرمان يقول الآن "علينا أن نتعامل بجدية مع فكرة عرض صور بعينها داخل البيوت". وقد تركت هذه العبارة آثارها على قرار منح الشهادة، لواحد من أكثر أعمال الڤيديو شعبية على مستوى العالم.

شرح جيمس فيرمان وجهة نظره وقال: "إن الشخصية المحورية فى فيلم "طارد الأرواح الشريرة" ١٩٧٤ إخراج الأمريكى وليام فريدكن William Fiedkin هى فتاة صغيرة تبلغ من العمر اثنى عشر عاما، ولأن هناك روحا تسكنها مما يبعث صوتا من داخلها يتلفظ بهذه البذاءات الشنيعة، علينا أن نستوعب داخل عقولنا هذا الاختبار فى [الصلاحية والملاءمة]. وعلينا أن نسأل أنفسنا أيضا [لو شاهد أطفال تحت السن هذا الفيلم، هل سيصيبهم بالرعب ويزعجهم إلى هذا الحد الخطير؟]".

مفترض أن الإجابة هى "نعم"، لأن وارنرز -موزعى الفيلم- ألحوا على جيمس فيرمان منحهم شهادة تصريح بعرض الفيديو. لكن قبل أن يُطرح شريط الفيديو - أو الفيلم - على منصة التقييم، لا بد أن يحصل على إذن من المجلس ليتقدم بهذا الطلب. ورغم أن هذا الفيلم بالتحديد لم يعتبره المدعى العام أبدا "عملا بذيئا"، فإن الموزعين خططوا لتأجيل تقديم شريط الفيديو إلى المجلس، حتى تنطفئ جذوة قانون تسجيلات الفيديو. واستمر صبر الموزعين حتى عام ١٩٨٨، أغلب الظن لأنهم لم يرغبوا فى عرض نسخة فيلم زارها مقص الرقيب. مع قدوم ربيع هذا العام كانوا قد أعدوا العدة وهيأوا كل المختصين بالدعاية، لحضور عرض قريب لفيلمهم الذى حقق أكبر المبيعات. وفى الدقيقة الأخيرة أحدث جيمس فيرمان ثقبا فى جانب السفينة، أى إنه أفسد خطة الاستشهاد بحالات حديثة للتحرش بالأطفال، لكن بعد مرور عام قدم تقرير عن التحرش بطفل شيطانى ١٩٨٩ عذرا جديدا أكثر ملاءمة وتخصيصا.

بعيدا عن عادة الرقيب الدائمة فى ربط الفيلم بالمشكلات الاجتماعية المتعاقبة، سلطت الرقابة على هذا الفيلم الأضواء فوق الاحتمالات القوية للتواطؤ بين الرقيب والفيلم الخاضع للرقابة. اعترف جيمس فيرمان بالمحادثات التليفونية المنتظمة مع وارنرز عن الوضع الشرعى للفيلم، لكنه كان غامضا فى الإفصاح عن محتواها. وقال: "أنا لا أعتقد أن الفيلم تقدم بصفة رسمية إلى المجلس أبدا؛ لأن ذلك الفيلم مع زميله "كلاب من قش" هما الاسمان اللذن كنت أقول عنهما دائما إنهما سيتسببان لنا فى مشاكل". ثم أفصح السكرتير قائلا: "هناك مشهدان جنسيان مثيران ربما استحقا الحذف لو عُرض فيلم "طارد الأرواح الشريرة فى المنازل". لكنه عاد وأكد على رغبات الموزعين عندما قال: "هل يريد أحد التدخل بالحذف فى فيلم شهير مثل "طارد الأرواح الشريرة"؟ من الأفضل تمريره بدون حذف". هكذا يواصل مسلسل الإخفاق التام عروضه المتوالية.

أحد المتطلبات الضرورية فى الرقابة حسب معتقدات جيمس فيرمان، هو أن المجلس لا بد أن يعكس الرأى العام. ورغم أن رئيس الرقباء سلّم بأنه من الصعب أن يتآلف قرار بشأن فيلم واحد مع زمرة الآراء فى شريحة كبيرة من المجتمع، فإن المجلس مع ذلك يستطيع -ولو على مستوى الملاذ الأخير- أن يعكس الاستنتاجات المبكرة. ينصح رئيس الرقباء قائلا: "ضع فى رأسك أننا نستطيع دائما الوصول إلى قرار مختلف بعد مرور خمس أو عشر سنوات، أو بعد عدد سنوات أكثر من ذلك. لو أننا اخطأنا فى قرار ما، فيمكننا أن نعيده إلى مساره الصحيح".

لكن المعلق السينمائى مارك كرمود Mark Kermode أكد أن شبكة الأمان هذه لم تمتد إلى عالم شريط الڤيديو. بمقتضى مواد وشروط قانون تسجيلات الڤيديو، لا يستطيع جيمس فيرمان تغيير قرارات الڤيديو إلى المسار العكسى، سواء كانت متوافقة مع الرأى العام أو لا. فبمجرد تصديق المجلس على تخصيص فئة بعينها لشريط الڤيديو، يثبت هذا التصنيف فى مكانه حيث لا يمكن تغييره، وهذا الثبات المتصلب على المبدأ هو الخطأ الثانى العصيب جدا الذى يضرب جذور قانون عام ١٩٨٤.

من الواضح أنه فى وقت تمرير القانون فى مجلس النواب، لم يحسب أى مُشرِّع حساب تأثير الزمن على الرقابة السينمائية، حيث لم يتضمن القانون أى فقرة احتياطية شرطية تقول إنه بمجرد تصنيف شريط الڤيديو يمكن أن تُمنح النسخة نفسها من ذلك العنوان شهادة أخرى، بخلاف التى نالها فى زمن تقدمه بالنسخة الأصلية. أى أنه باستثناء حدوث تغير جوهرى بين مبدأ إصدار الشهادة أو رفض منح أى شهادة يصبح تغيير أى قرار أمرا مستحيلا.

تكمن جذور هذه المشكلة فى دهاليز وزارة الداخلية، بسبب سياستهم الإرشادية فى تفسير قانون تسجيلات الڤيديو فى دعم قرارات المجلس بشأن أعمال الڤيديو. فى محاولة لذوبان هذا النظام المحاط بالثلوج، سأل جيمس فيرمان الحكومة لو كان

يستطيع إعادة النظر فى قرارات أعمال الڤيديو، وإعادة المشاهد المحذوفة فى مكانها. لكن مكتب وزارة الداخلية أجابه بإعادة التشدق بتصريح اختبار "ملاءمة العمل للعرض المنزلى". وأبلغوا جيمس فيرمان أنه "بمجرد تمرير شريط الڤيديو، يصبح مكانه الوحيد فوق الرفوف" ولهذا "لا يمكن إدارته والتحكم فى مساره بالطريقة التى يدار بها مسار الفيلم المعروض فى دار العرض".

لم يستند هذا الجدل إلى تأكيد أن هؤلاء الذين يشترون شريط الڤيديو يعبرون حواجز أى شكل من أشكال الضوابط الإجتماعية، بل أكد أن المواقف الشعبية العامة أغلقت عليها الباب بالضبة والمفتاح. لقد اعترف جيمس فيرمان نفسه بالعجز المفروض عليه. يقول هو: "نحن لا نستطيع إلغاء القرارات. تلك هى المشكلة". لكنه يجب أن يكون واعيا أيضا أن هذه السياسة التى هبطت بالإكراه فوق رأسه، سوف تزيد من وقع النتائج غير المباشرة التى تمس مصداقية المجلس. لأن الكثير من قرارات المجلس البريطانى لرقباء السينما، وبعضها مر عليه عقد من الزمان لحظة كتابة هذه السطور، سيصبح خارج السياق أكثر وأكثر كلما مر عليها الزمن.

أما البقية الباقية المزعجة التى خلّفها قانون تسجيلات الڤيديو وراءه، فقد حددها عضو البرلمان جراهام برايت Graham Bright دون تعمد، عندما عرض مسودة القانون على البرلمان. واشتكى قائلا: "بعض من أسوأ أعمال الڤيديو وقع تحت طائلة قانون المطبوعات البذيئة، لكن هناك عددا كبيرا من الأعمال الأخرى سقطت قرائنها خارج حدود الاختبار الصارم لكشف البذاءة فى ذلك القانون". لم يكن هناك داعٍ لقلق عضو البرلمان، فيكفى وضع شريط الڤيديو فى قائمة المدعى العام -حتى دون مقاضاته- حتى يعتبره المجلس البريطانى لرقباء السينما مثيرا للمشاكل. لا يملك المجلس أى اختيار فى هذا الأمر؛ لأن قراراته لا بد أن تُتخذ فى ضوء القوانين المختصة. نظريا لابد أن يتحقق المجلس من إدانة عمل ڤيديو محدد بالبذاءة، لكن لو اعتقد المدعى العام أن هذا

العنوان يستحق المصادرة، فمن باب الأمان يمكن الافتراض أن معاملة المجلس التالية للفيلم ستتأثر، حتى لو لم تثبت عليه أى إدانة.

نتيجة وصمة العار الملحقة بالعمل الذى وُضع على قائمة المدعى العام ١٩٨٤، حتى لو كان الفيلم ليس بذيئا إلى هذه الدرجة المتوحشة الواضحة مثل فيلم "الاحتراق / The Burning" ١٩٨٠ وفيلم "الموتى الأشرار / The Evil Dead" ١٩٨٣، فقد أصبح ضروريا أن يتغير "على نحو ذى مغزى" قبل أن يمنحوه شهادة. تضمن الفيلم السابق سلسلة من جرائم القتل، أبرزت ضرورة تشذيب المقصات الكبرى المُستخدمة فى الحدائق بقوة والمُستخدمة فى القتل أيضا. (توضع هذه المقصات ضمن قائمة إرشادات وزارة الداخلية عن أعمال الفيديو البذيئة تحت عنوان [الأدوات المستخدمة يوميا]). هذا يعنى أن إضافة أى لحظة أخرى من مشهد اغتصاب الأشجار "لن تدفع أحدا للتصديق أنه فعل مقترن بشجرة" حسب كلمات جيمس فيرمان، وهو ما يعنى ضرورة استبعاد المشهد من نسخة الفيلم المعروضة، التى خضعت لمقص الرقيب بالفعل من قبل.

الحقيقة أن أقل من نصف أعمال الفيديو البذيئة المدرجة ضمن القائمة السوداء، حصلت على شهادات المجلس البريطانى لرقباء السينما. فى الوقت الذى أثار فيه الفيديو الذعر منذ عام ١٩٨٢ وحتى عام ١٩٨٤، دخل أشخاص آخرون بخلاف الرقباء فى نقاش، وقالوا إنه لا يجب عرض تفاصيل هذا المشهد وتشويه السيدات، مع قتل الحيوانات التى لا حول لها ولا قوة فى بعض الأفلام، مثل الفيلم الإيطالى الإسبانى "آكلى لحوم البشر / Cannibal Apocalypse" ١٩٨٠ وفيلم "أنا أبصق على قبرك / I Spit on Your Grave" ١٩٧٨، حتى لو بدافع تحصيل أرباح لصالح منتجى هذه الأعمال. بالفعل من الصعب الموافقة على سؤال فى الحوار وجَّهه زبون المطعم فى الفيلم التسجيلى "وجوه الموت / Faces of Death" عندما قال: "لو كنت أستطيع التقرب

إلى الله بتذوق طعم أدمغة القرود، لم لا؟". لكن هذا الجو العام الناجم عن أمثلة سينمائية صاخبة، طلى أفلاما أخرى مختلفة تماما بلون أسود داكن مستخدما فرشاة البذاءة.

يقول الناقد السينمائى كيم نيومان: "الفيلم الوحيد المشبع بالدماء الذى تواصل مع الفن بصدق، هو الفيلم الأمريكى "القاتل المتوحش / Driller Killer" ١٩٨٠ إخراج الأمريكى "آبل فيرارا Abel Ferrara". إن الزج بنوعية هذا الفيلم المتدفق ضمن قائمة الأعمال البذيئة، وضعه فى سجن الحرمان من شهادة الرقابة منذ عام ١٩٨٤. السبب الدقيق لاختيار المدعى العام هذا الفيلم المنتمى إلى السينما التجارية بالتحديد لمحاكمته غامض تماما. إنه لا يسعى للمتاجرة بأوهام ونزوات الاغتصاب الجنسى المثير مثل أقرانه من الأفلام الأخرى. فلو استخدمنا منطق التحليل النفسى القائم على اللامنطق، سنجد أن البطل رينو Reno (الأمريكى آبل فيرارا) يقتل المتسكعين بالمثقاب بدافع الخوف المترسب فى طبيعة أهل نيويورك. إنه يقتل هؤلاء الذين لا يريد الانضمام إليهم بمثقاب كهربائى (المثقاب مُدرج بالتأكيد ضمن قائمة "الأدوات المستخدمة يوميا" حسب تصنيف وزارة الداخلية). ينص قانون المطبوعات البذيئة على أن الفيلم أو العمل المعروض بالڤيديو لا بد أن يُحاكم كوحدة كلية، وهناك مشهد فى هذا الفيلم العنيف أزال أى شكوك من عقول الكثير من المُحكِّمين، عندما يخترق رينو Reno عين أحد المتشردين بمثقابه الكهربائى.

عانى هذا الفيلم مثل غيره من أعمال الڤيديو فى هذه المرحلة من الدعاية المخصصة له. دفع هذا العنوان المُعبِّر مع "أكثر أغلفة الشرائط رعبا الذى يجسد لحظة ثقب العين" كما وصفه جيمس فيرمان، إلى الابتعاد عن أى لمسة خلاص على يد الرقيب. كما أن إدانة أى عمل ڤيديو بتهمة البذاءة، له علاقة وثيقة بمعاناة الفيلم من وصمة العار الملتصقة به، حتى لو لم يُعاقب الفيلم قانونا بمنع عرضه. لهذا لم يكلف أى

موزع خاطره بتقديم أول أعمال المخرج الأمريكى الأمريكى آبل فيرارا "القاتل المتوحش" إلى الرقيب، للحصول على شهادة عرض سينمائى أو عرض ڤيديو. لكن بعد فحص الفيلم بشكل ودى كشف الرقيب كين بينرى النقاب عن أن الفيلم "يمكن الحذف منه. يمكننا حذف لقطة العين هذه، لكن الموزع كان قد فقد حماسه للفيلم. وجهة نظرهم أنهم لو لم يستطيعوا الاحتفاظ بهذه المشهيات المرئية، إذن لا يستحق الفيلم السعى من أجله". واعترف هذا الرقيب الفذ أنه لم يكن معجبا فى هذا الوقت بتكنيك المخرج واستخدامه للكاميرا المحمولة. ثم نفخ الهواء من أنفه وقال: "الآن ومرة أخرى ستجد بلهاء يقولون لك [آه. إنه فن. إنه أكبر مما يبدو عليه]، لكننى أفكر فيمن سيذهب إلى دار عرض سينما أوديون ليلة السبت وهو لا يؤمن بهذا المبدأ. إنه سيراه كما هو، وأنا دائما أضع هذا التصور فى رأسى". مجمل القول إن القاضى الذى لا يعترف بالهراء، أعلن أن النوعية الأخيرة من المتفرجين هى الغالبة، والرقابة السينمائية تنحاز دائما لرأى الأغلبية".

فى الفجوة بين الشعبية الأولية للڤيديو أثناء عام ١٩٨٢ وإخضاعه للرقابة من خلال المجلس البريطانى لرقباء السينما عام ١٩٨٤، استولى فيلم قديم نسبيا على خيال الشباب المهووس بأفلام الرعب، أغلب الظن لأن محتوى الفيلم تناسب هذه المرة مع اسمه وأعلى من شأنه. إنه فيلم "مذبحة منشار تكساس / The Texas Chainsaw Massacre" الذى أنتج قبل سنوات فى عام ١٩٧٣ وأخرجه الأمريكى توب هوبر Tobe Hooper، المأخوذ بتصرف من جرائم القاتل الأمريكى الحقيقى إد جين Ed Gein (١٩٠٦ - ١٩٨٤) مُستغِل القبور ونبّاشها، هذا القاتل فلاح وسكونسن Wisconsin الذى أصبحت حياته مصدر إلهام للعديد من الأفلام السينمائية أيضا، من بينها فيلم "مختل عقليا / Deranged" ١٩٧٤ إخراج الأمريكى بوب كلارك Bob Clark، وأيضا فيلم "سايكو / Psycho" ١٩٦٠ إخراج ألفريد هتشكوك Alfred Hitchcock. فى فيلم هوبر Hooper نجد اثنين من الشباب، أحدهما شاب مقعد يهيم على وجهه فى بيت

أربعة جزارين عاطلين، نقلهم المخرج إلى حالة من التقليد الساخر العنيف لمنظومة العائلة الأمريكية. يتزعم المجموعة رب الأسرة جرانبو Granpaw "أفضل قاتل ظهر فى الوجود"، مع تجسيده تدبير المذبحة التى ينفذها ليذرفيس Leatherface ذو الشعر المستعار، كترديد للأم المنشغلة إلى ما لا نهاية، ويرفع الاثنان شعار البنوة "عائلتنا لا تهتم بشىء إلا اللحوم"، لكن ذلك لا يتوفر إلا على حساب الزائرين الأبرياء.

وجهة نظر الرقيب كين بينرى أن هذا الفيلم "متفرد لأنه لا يقدم صورة متوحشة بالتفصيل، لكنه جيد الصنع حتى إنه وزع الصدمات البغيضة على مدى الفيلم. إنه فيلم ثورى متمرد، وأنا مازلت عند رأيى". رغم أن الفيلم اعتمد بشكل مؤثر على الإيحاء أكثر من الصورة الصريحة، فإن هذا العمل الخالى من الدماء مُنع من العرض عندما تقدمت نسخته الأصلية إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما فى مارس عام ١٩٧٥ . مع ذلك نجح الفيلم فى الحصول على شهادة بالعرض فى لندن، أصدرها المجلس المحلى للندن الكبرى فى ذلك الوقت. لكن موزعى الفيلم كانوا مازالوا يتعلقون بأمل أكبر لعروض أكثر انتشارا، لهذا فقد تابعوا خطواتهم ودقوا على باب المجلس البريطانى لرقباء السينما بعد عامين، فى الوقت الذى تولى فيه جيمس فيرمان منصب سكرتير المجلس.

أطلق السكرتير تعليقا فيما بعد وقال: "إن فيلم (مذبحة منشار تكساس) بدا كأنه فيلم إباحى عن الرعب". لجأ الموزعون إلى حيلة داهية عندما خاطبوا الطبيعة الطيبة داخل جيمس فيرمان. "لقد طلبوا منى المجىء والعمل مع مونتيرهم، لنرى لو كنا نستطيع أن نجعل الفيلم أكثر استساغة". تخلص فريق العمل من العنف الصريح، مثل لقطة تعليق واحدة من الضحايا على خطاف اللحم، كما أنهم كانوا يعرفون مكمن "المشكلة الرئيسية"، مع ذلك أدركوا أيضا أنهم كانوا يحاولون تثبيت ومحاصرة هدف مراوغ.

اكتشف فريق الأطباء المنكب على علاج هذا الفيلم استحالة إخضاع أشياء غير ملموسة للرقابة مثل "الجو العام للمقابر" أو "الإرهاب العقلى". وهناك مشهد بالسرعة البطيئة فى هذا الفيلم المندفع فى قسوته، يمكن أن يجتمع الجميع على إصلاحه مع بعضهم البعض. إن جرانبو Granpaw يمنح الرجل الباقى الأخير على قيد الحياة، شرف استقبال الضربة القاضية بالمطرقة التى استخدمها لإفقاد الماشية وعيها. حتى هنا وجد الرقيب مقصاته باردة أمام عجز جرانبو؛ لأن المطرقة مازالت تومض على رأس الضحية. الحقيقة أن هذا لم يوقف الرجل العجوز عن تكرار ضرباته، لكن الضحية المقصودة ظلت تصرخ بلا نهاية دون أن تحقق له هدفه.

شاهد جميع أعضاء المجلس النسخة بعد المقصات والحذف، ويتذكر المونتير بعد عشر سنوات تقريبا أنهم قالوا فى النهاية" إنه لا يوجد أى فرق على الإطلاق، إنه الفيلم نفسه كما هو. استبعاد هذه اللحظات من العنف الصريح لا يقدم ولا يؤخر". لقد أدركوا الآن "أن مشكلة الفيلم أنه منظومة من التعذيب النفسى". أطلق جيمس فيرمان تنهيدة، وأعلن بنبرة صياد متحسر على فريسته الضائعة: "لقد حاولنا". ثم استأنف هو محاولاته بعد مرور ثلاث سنوات، لكن مرة أخرى هزمته حقيقة خروج المخرج عن سياق الأفلام البذيئة المتهمة فى قفص الاتهام، حيث قصقص من مشاهد الفيلم بنفسه، ليترك بدلا منها صوت المنشار يتفاعل مع المشاهدين. لو اتضح أن هناك أى فيلم مضاد للرقابة، فإن محبى النقد لا يحاسبون أنفسهم. إنهم يكتفون بإزالة البرهان على فشلهم فحسب.

بديهى أن يتجلى أعظم انعكاس لقانون تسجيلات الڤيديو على المجلس البريطانى لرقباء السينما ذاته. تركز الاختلاف الفورى فى الناحية الاقتصادية. يمكن لرسوم تحصيل أعمال الڤيديو المتراكمة، والتى لا بد أن تحمل الآن ختم المجلس البريطانى لرقباء السينما، إنقاذ المجلس من حافة الإفلاس. وانقلب الحال من إقبال متأرجح هزيل للأفلام المطالبة بتصريح عرض إلى طوفان من الشرائط، وتُرجم الوعد بالإمدادات

المستمرة للمجلس إلى قدرة المجلس نفسه الآن على الارتقاء لينتقل من حال إلى حال. فترك المجلس خلف ظهره الدور القذر الذى طالما شغله فى العمارة الثالثة بميدان سوهو Soho، واحتل المجلس البريطانى لرقباء السينما عمارة بأكملها فخمة ضخمة مفروشة بالسجاد ومزخرفة بعنصر الكروم. فى اعتراف متزامن لهذا التوسع المشترك، أطلق المجلس البريطانى لرقباء السينما على نفسه اسما جديدا فى منتصف عام ١٩٨٥، ليصبح المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام، وتم تعديل منصب السكرتير ليصبح مديرا. لكنها لم تكن مجرد رفاهية مثل التى انتقدها الروائى الإنجليزى الشهير جورج أورويل George Orwell (١٩٠٣ - ١٩٥٠) فى أعماله، فقد تغير وجه المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام تماما.

تبدلت أحوال قوام المجلس المكون من أربعة فاحصين وسكرتير، الذين شاهدوا أربعمائة فيلم لتصنيفهم فى عام ١٩٨٤ سابقا، إلى كيان متنامٍ مكون من واحد وسبعين فردا يفحصون أربعة آلاف فيلم وشريط ڤيديو كل عام. وهو ما وصفه أحد الفاحصين بأن الجو "الأنيق اللطيف غير المتكلف" المسيطر على غرفة الرئيس تحول إلى مصنع لا يتوقف فيه طوفان الناقلات عن قذف تدفقات شرائط الڤيديو كاسيت.

حتى يتسنى تطبيق الرقابة على تراكمات بلغت ستة آلاف شـــريط ڤيديو، والتى لا بد أن يتم تصنيفهم فى نهاية عام ١٩٨٦، أعلن المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام فى الصحف لأول مرة فى تاريخه عن طلب فاحصين. بمجرد انتهاء جيمس فيرمان ونائبه كين بينرى من غربلة المتقدمين، وجد المجلس نفسه أمام ستة رجال من خريجى الجامعة، يتباهى أحدهم بأنه يحمل درجة الدكتوراه فى السينما الألمانية. هذه المجموعة التى عرفت باسم "سوهو ٦ / Soho 6" يتدربون الآن على يد رئيسة الرقباء مارجريت فورد، ليصبحوا "مستشارين محترفين لصناعة السينما" مثلما قال جيمس فيرمان عن أيامه الأولى بالمجلس.

قبل أى شيء درس الجدد "قراءة" الفيلم، حتى يميزوا الفارق بين وجهة نظر مخرج الفيلم ووجهة نظر الجمهور. ثم تعلموا كيف يفصلون ويحللون استجاباتهم، والأهم من ذلك أنهم تعلموا أخيرا كيف يشعرون بأن الفيلم يحاول أن يبيع لهم شيئا ما أو لا. وكما يقول أحد الفاحصين الجدد "لو أردنا أن نحذف، علينا أن نبرر وجهة نظرنا تحريريا ومن خلال المحادثة الشفاهية مع الفاحصين الآخرين. لو أردنا رفض العمل، علينا أن نتناقش حتى نتأكد أنه لا يوجد حل بديل للرفض".

فجأة تحولت لقاءات المجلس الرصينة التى تتبادل الدعم والتأييد ذات الحضور القليل، إلى مناقشات شخصية جدلية مرهقة بدرجة كبيرة. واكتشف جيمس فيرمان أنه تعرض لمكيدة. لقد ابتعد الأمر تماما عن منهج كين بينرى فى تطبيق الرقابة. افتقدت تقارير مجموعة "سوهو ٦" لمسة بينرى Penry الشخصية، واتسمت بالمعرفة السينمائية والحجج المنطقية والحِدَّة الزائدة عن السابق.

خضعت أعمال الڤيديو لمقص الرقيب بشكل مكثف مقارنة بالأفلام السينمائية، خاصة فى فئات الناضجين الكبار. منذ شهر سبتمبر عام ١٩٨٥ حتى ديسمبر ١٩٨٦ تعرض أقل من عُشر شرائط الڤيديو إلى الحذف، لكنها تركزت جميعا على فئتى "١٨" التى تحظر شراء أو استئجار هذا الشريط لمن يقل عن ثمانية عشر عاما، و"آر ١٨ / R 18" المقيدة أكثر والمخصصة لشرائط الڤيديو التى تباع فى محلات الجنس المرخصة، وقد ارتفع هذا التصنيف الأخير ليغطى حوالى ثلث الأعمال المُقدمة داخل هذا الحيز الزمنى. الحقيقة أن الكثير من العناوين كانت أفلاما جنسية تراها لتنساها مباشرة. بالإضافة لسبعين شريطا آخر لم يتقدموا إلى الرقابة من الأساس، إما لأنهم مدرجون فى القائمة السوداء البذيئة لدى المدعى العام، أو لأنهم لقوا مصير الرفض الفعلى كأفلام. لعبت سياسة الردع من وجهة نظر المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام "دورا فى التحكم فى العنف المسموح داخل النطاق الشعبى فى بريطانيا". علما بأن الكثير

من أعضاء المجلس نفسه لم يوافقوا على تلك القرارات، لأنهم ببساطة لا يرون ضرورة فرض الرقابة على المتفرجين الناضجين الكبار.

فى الوقت نفسه وبتحريض من أحد أعضاء مجموعة "سوهو ٦"، قرر عدد من الفاحصين اتباع الدروس التى تشربوها أثناء تدريباتهم. فذكرتهم الإدارة أكثر من مرة بأن قراراتهم لا بد أن تكون مبررة سواء عبر التقارير المكتوبة أو فى الاجتماعات. لكن أين تكمن وسيلة فحص القرارات النهائية للمجلس؟ طلب الفاحصون إذن جيمس فيرمان لتقديم نظام إجراء المراجعات والتوازنات، بحيث ترجع القرارات المختلفة إلى لجنة، ومنها يتم تصعيدها إلى لجنة أكبر لو لم تصل الأطراف المجتمعة إلى صيغة اتفاق نهائى.

بدأ فضول جيمس فيرمان يتحول ببطء إلى قلق. فقد كان فخورا بتيار الحيوية والعناد والعقلانية الذى أضفته مجموعة الجدد على المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام، لكنه فى الوقت نفسه أصبح بعيدا عن مرمى القرارات اليومية التى يتخذها المجلس، ليتوجه تركيزه أكثر ناحية علاقات المجلس الخارجية بالمُحكِّمين وصنّاع القرار الذين قد يؤثرون على الرقابة السينمائية. مرة أخرى لا بد من التأكيد والتشديد على تفضيل رئيس الرقباء للفاحصين المولعين بالقتال على هؤلاء المعارضين فى صمت. لكن مع اقتراب عام ١٩٨٦ من نهايته لم يُسمح لأى قرار ديموقراطى مهما كان، بإبطاء عجلة عمل شرائط الڤيديو غير المرخصة، والتى تتسلق دائما أى جدار يقف حاجزا أمامها.

تصدى مدير المجلس لهذه المهمة بعض الوقت، لكن أغلب الفاحصين أعادوا عليه تعويذته الخاصة وقالوا: "لو لم نستطع تبرير ما نفعل، فنحن لا نصلح لهذا العمل". عندما رفض الأمر أن يهدأ من تلقاء نفسه، استسلم جيمس فيرمان للأمر الواقع أخيرا، لكنه لم ينس بناء جدار بيروقراطى حول نفسه، يُعرف بما أسماه الكاتب توم وولف فى سياق آخر "مكتب التظلمات". تضمن هذا التشكيل الإدارى الداخلى نائبته

الجديدة مارجريت فورد، وجاى فيلبس مساعد المدير، مع عدد آخر من مساعدى الفاحصين الرئيسيين. ومن وراء هذا الصف الإدارى قد يرفض المدير أو يوافق على القرارات بالتناوب، ليخضع لقرارات الفاحصين مرة ويتجاهلها مرة أخرى. فيما بعد أطلق المدير على هذا العهد الذى بدأ منذ عام ١٩٧٥ وما تلاه "العصر الذهبى للرقابة"، لكن البعض الآخر أطلق عليه "زمن الإمبراطورية الممتدة تحت سيطرة حاكم مستبد، يكشف أعراضا خطيرة لنظام رقابة الرجل الأوحد". لقد تحددت معالم معركة اليوم الجديدة داخل الرقابة السينمائية.

يجب النظر بعين الاحترام إلى الثمانينيات باعتبارها العصر الذهبى التقدمى للمجلس بالفعل. ومع هزيمة العدو القريب المُلقَّب بشريط الفيديو البذىء، وتوجيه بوصلة الانتصار إلى المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام الجديد المحصن مستفيدا من غنيمة تطهير الفيديو، جلب جيمس فيرمان معه أيضا مرض التهم أعصاب الرقباء التهاما. إن مسئولية الحساب التى كانت يوما نصيره الوحيد، ستنقلب عليه الآن انقلابا. لو فكر أى إنسان فى أن الأيام القادمة ستشهد هيمنة السلام على ساحة الرقابة، فعليه أن يسمعه صوت المعركة الناشبة بين المدير وفاحصيه وهى تضج بالشكوى من الداخل، وتخترق الحوائط العازلة للصوت فى ثلاثة ميدان سوهو، حتى إنها تهرب أحيانا إلى العالم البعيد خارج الجدران.

(١٥)

الكفاح فى معركة المصالح

لم تمر الرقابة السينمائية البريطانية بحالة صحية أفضل من التى شهدتها فى عام ١٩٨٦؛ لقد رأى مقاوموها على الضفة اليسرى أن التليفزيون له خلفية وثيقة الصلة أكثر بالكفاح من أجل التعبير الحر عن الرأى، بينما هدأت شعلة المعارضين المتطرفين على الضفة اليمنى بعد انتصارهم على أعمال الڤيديو "البذيئة" فى عام ١٩٨٤. أما عن المنظومة المشرفة على تلك الرقابة، فهى الآن تزدهر، بسبب أموال الرسوم التى تُدفع لتصنيف شرائط الڤيديو. بينما راح جيمس فيرمان يستمتع بنفوذ فريد كرقيب سينمائى. لقد أمطرته أعمال الڤيديو بموارد وثروات لتوظيف واحد وعشرين فاحصا، وإعداد أوراق اللجان عن موضوعات الأفلام، وتنظيم مؤتمرات دولية، وإمداد نفسه بكل ما هو متاح لتقوية دعائم واحد من أقوى النظم صرامة ودقة لفحص الفيلم السينمائى فى العالم. لكن المفارقة المتناقضة هنا أن جميع أسباب النجاح ستشتت وحدة المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام إلى أحزاب متفرقة، وستؤدى إلى حكم الفرد المطلق ليتحكم ويسود مبدأ رقابة الرجل الواحد تحت جناح المدير ولا أحد غيره.

أفلام قليلة جدا هى التى تتعرض للمنع فى بريطانيا اليوم. هذا لا يرجع إلى أى ظهور لأعراض الليبرالية داخل المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام، فالعكس تماما هو الصحيح؛ لأن أفلام الجنس والعنف التى رفضها المجلس فى الماضى تتقدم الآن حسب

مواصفات المعرفة الرقابية المتوفرة لدى الموزعين على هيئة أعمال ڤيديو فقط، بالتالى فقد اختلف الموقف تماما باختلاف خضوعها لسلطة مختلفة أكثر صرامة. بالنسبة للفيلم الذى لا يقع تحت وصاية قانون تسجيلات الڤيديو الصادر ١٩٨٤، استُبدل أمر منع العرض تماما بأمر الحذف. لقد أصبحت عملية التصنيف هى العنصر المالك للقرار فيما يخص احتواء الفيلم على ما يستحق الحذف من عدمه، وقد انعكس هذا التغير الذى دب فى أوصال الرؤية المتشددة، على إعادة بزوغ وهيكلة المجلس البريطانى لرقباء السينما القديم، الذى تحوّل إلى المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام فى عام ١٩٨٥.

والنتيجة أن الأفلام أصبحت مُعرّضة الآن للحذف لتتناسب مع الفئة التى ستنتمى إليها، ويمكننا العثور على سبب توافق منظومة الرقابة الحالية مع دولاب العمل اليومى، فى التكوين المُركّب التجارى الذى رسم خريطة المنظومة الرقابية فى هوليوود.

من سوء الحظ أن تحديد التصنيفات لنظام الفحص بجمعية السينما الأمريكية لا يرتبط ارتباطا مباشرا بتقسيم الفئات فى بريطانيا. سنجد مثلا تحت مظلة الحد الأقصى للأعمار التى تستسلم للرقابة أن أمريكا تخصص شهادة "إكس / X" للأفلام الإباحية المعتدلة أو الحادة بما تحمله من اتجاهات جنسية متنوعة، والتى لم يتقدم منها أى فيلم يحمل شهادتها إلى المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام، كما أنه يسهل الحصول عليها بدون عراقيل. على الجانب الآخر تُعد أقرب شهادة تصدرها جمعية السينما الأمريكية تعادل شهادة "١٨" التى يصدرها المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام، هى شهادة "١٧" التى تميل إلى فرض صرامة أكبر، حتى إن مشاهد الجنس على سبيل المثال فى الفيلم الأمريكى "تسعة أسابيع ونصف / ٩$\frac{1}{2}$ Weeks " ١٩٨٦ وفى الفيلم الأمريكى "جرائم العاطفة / Crimes of Passion" ١٩٨٤ إخراج كين راسل، والتى يمكن عرضها فى بريطانيا، تم تخفيف حدتها وتقلصت طبقا لشهادة عرض "١٧" الأمريكية التى حصلت عليها. لكن المضحك هنا أن فئات الحد الأدنى

للأعمار الخاضعة للرقابة فى أمريكا هى التى تصيب المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام فى مقتل.

نسبة كبيرة من الأفلام الأمريكية المهيمنة على شباك التذاكر البريطانى، منحتها جمعية السينما الأمريكية فى بلادها شهادة "بى جى ١٣/ PG 13"، التى تشدد على ضرورة فرض الرقابة العائلية وبقوة لمن هم أقل من ثلاثة عشر عاما. لكن ليس بالضرورة أن تتناسب هذه الأفلام مع هذه الفئة بالحسابات الذهنية المنطقية. فكثيرا ما يمكن لتلك الأفلام أن تنال شهادة "يو / U" الأمريكية، التى تمنح صلاحية مشاهدتها للعرض العام. والطريف أنه رغم كل ذلك فإنه من الضرورى أن يتحاشى منتجو هوليوود برهان البراءة هذا بأى ثمن كمحاولة منهم لاجتذاب أكبر شريحة ممكنة من الجمهور. فقد أكدت آراء هؤلاء المنتجين أن شريحتهم المستهدفة الأهم وقوامها من المراهقين الأمريكيين لا يحب أفرادها رؤية الأفلام المسموح بها لشقيقه أو شقيقته الأصغر. لهذا ومن أجل رفع منسوب شهادة "يو / U" الأمريكية إلى فئة "بى جى ١٣/ PG 13" التجارية الحيوية التى تدر الأرباح، قاموا بحقن الأفلام البريئة بكلمة جنسية موحية أو مشهد من معارك العنف لتحقيق المراد.

بالتالى استبدل المنتجون الصرخة التى أطلقها ويل سكارليت Will Scarlett (الممثل الأمريكى كريستيان سلاتر Christian Slater) المصحوبة بتعبير جنسى متدنٍ، وهو يرى روبين أوف لوكسلى Robin of Locksley (الممثل الأمريكى كيفين كوستنر Ke-vin Kostner) يجتاز شرفة مسئول أمن نوتنجهام فى الفيلم الأمريكى "روبين هود: أمير اللصوص / Robin Hood: Prince of Thieves" ١٩٩٢، بكلمة توازى تعبير "يا للهول!" فى نسخة العرض البريطانية. وتكرر الموقف مع مشهد من الفيلم الأمريكى "مسز داوتفاير / Mrs Doubtfire" ١٩٩٣، عندما عوقبت المربية (لعب دورها الممثل الأمريكى روبين ويليامز) بتدخل مقص رقيب المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام بسبب إيماءاتها وتلميحاتها الجنسية. فى هذه الحالة قدم رئيس المجلس تفسيرا مقتضبا لقرار تصنيف

هذا الفيلم وقال: "ربما يكون هناك اتجاه للسماح بالنكات عن نقل الأمراض الجنسية فى أفلام عائلية، لكننى لا أعتقد أن معظم الآباء العاديين سيقبلون ذلك". ألقى هذا الوعى الرقابى العائلى بتأثيره على عدد من الأفلام، وابتلاها بعقوبات بدءا من الحذف الواحد من الفيلم الأمريكى "إدوار سيسورهاندز / Edward Scissorhands" ١٩٩٠، ثم الفيلم الأمريكى البريطانى "الساحرات / The Witches" ١٩٨٩، حتى وصلنا إلى أحد عشر تدخلا بالحذف من الفيلم الأمريكى "روبين هود: أمير اللصوص" ١٩٩٢ (وجميعهم من المشهد الافتتاحى). ثم سجل مقص الرقيب رقما قياسيا عندما تدخل بخمسة وعشرين حذفا فى الفيلم الأمريكى "إنديانا جونز ومعبد الهلاك / Indiana Jones and the Temple of Doom" ١٩٨٤ الحاصل على شهادة "بى جى / PG" التى توصى بضرورة المراقبة العائلية (وجميعهم أيضا من المشهد الافتتاحى). بينما يتضح أن التخلص من مجرد كلمة بذيئة فى الفيلم الأسترالى "التمساح داندى / Crocodile Dundee" ١٩٨٦، هو ثمن قليل تبرع به المنتجون مقابل نجاحه التجارى على مستوى شباك التذاكر.

لكن الصراع لبلوغ هذه الفئة المفضلة يصل أحيانا إلى نقطة الصفر واللاجدوى. استشهد المنتج البريطانى ديفيد بوتنام بحالة إخفاقه هو لنيل شهادة "بى جى / PG" لفيلمه "الأمير الضفدع / The Frog Prince"، عندما أخبره جيمس فيرمان أن الفيلم "لا بد أن يحصل على شهادة "١٥" للعرض السينمائى، بما يعنى عدم السماح لمن هم أقل من خمسة عشر عاما بمشاهدة الفيلم؛ لأن القصة تدور عن فتاة صغيرة تفقد عذريتها". فأجابه المنتج "إن الفتاة فى الفيلم تبلغ من العمر ثمانية عشر عاما، ولا وجود لأى لغة سيئة نهائيا، وبالتالى لا يتوفر أى عرى من أى نوع". ثم شرح المنتج أن الفيلم يتناول حياة بطل أو بطلة تنتقل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة البلوغ، يُقدم للجمهور ما بين اثنى عشر وثمانية عشر عاما، و"أن صدمة هذا القرار الأبله سيحرم نصف جمهور الفيلم من مشاهدته".

مرة أخرى تكرر الموقف عندما أبلغوا المنتج البريطانى ستيفن وولى Stephen Woolley بمنح فيلمه "رحيل / Shag" ١٩٩٠ شهادة "١٥"، والذى يدور أيضا عن بطل يمر بالمرحلة الانتقالية نفسها فى حياته. هذه المرة حرّض مشهد خالٍ من الجنس بين فتاة وفتى فى الفراش جيمس فيرمان على تشديد استثنائى، أكد فيه أن "هناك الآن أدلة ترينا إمكانية إصابة الصغيرات اللائى أقمن علاقات مع الرجال بسرطان العنق"، بالتالى يجب على وولى "عدم إنتاج أفلام تشجع على ذلك".

كما استمتع المنتج نفسه بحظ أسعد عند سعيه للحصول على شهادة "١٥" لفيلمه الموسيقى "وجوه حديثة جدا / Absolute Beginners" ١٩٨٦ فى البداية أدرك المنتج وجود مشكلة مبدئية، عندما تلقى اتصالا من المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام، ليخبروه أن نجمته وبطلة فيلمه الإنجليزية باتسى كينسيت Patsy Kensit قد كشفت عن كل صدرها سهوا فى الفيلم. فأجاب المنتج: "لقد اعتقدت أن هذا درب من الجنون. مستحيل أن تفعل ذلك. الحقيقة أننى أحاول إقناعها طوال الفيلم بإخفاء ملامح جسدها، لأنها أثارت مشكلة كبيرة بسبب عدم إظهاره".

وكأننا نتذكر أصداء اتصال المجلس البريطانى لرقباء السينما فى الماضى بالمخرج السويدى إنجمار برجمان، بخصوص بطلته الممثلة السويدية إيفا دالبيك Eva Dahlbeck فى فيلم "ابتسامات ليلة صيف / Smiles of a Summer Night" ١٩٥٥. والآن يتكرر الموقف مع المنتج وولى الذى راح يفتش عن هذا المشهد. لكن بينما عثر المخرج السويدى على ضالته، عبثا حاول المنتج البريطانى العثور على شىء ولم يفلح. وقال: "إن المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام يمتلك الآلة التى تُبطئ من سرعة الفيلم وتعرضه بالكادر، حتى يمكنك مشاهدة كل هفوة". ورغم البحث المضنى الذى زاد عن ساعتين، لم يتم العثور على الهدف المنشود، وقد استراح الرقيب المتشكك عندما قال وولى إن هذه الهالة التحايلية المراوغة من صنع الخيال المفرط للمجلس البريطانى لتصنيف الأفلام.

من داخل قيود شهادة "١٥" واجه المنتجون مأزق التصنيف لأجزاء الأفلام الناجحة جدا، المرتبطة بتصاعد توقعات جمهور الشباب من مواصفات الأفلام المطروحة. عادة ما اقترن ذلك بزيادة قدر العنف فى الفيلم. لقد تفاخر الفيلمان الأمريكيان "الموت العصيب ٢ / Die Hard 2" ١٩٩٠ و"المدمر ٢: يوم الحساب / Terminator II: Judgement Day" ١٩٩١ بتقديم ما يزيد عن أربعمائة جثة. لكن الحقيقة أن المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام لم يتساءل عن مستوى هذه الأرقام، بقدر تساؤله عن السلوكيات فى معاملة هذه الأجساد وعرضها على الطريق العام. كل ما حاول الرقيب تجنبه فى مثل هذه الأفلام هو إدراك الموت العنيف، فبقدر قصر آلام الموت، بقدر تناقص احتمال تدخل المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام.

الفئة المقررة لهذه النوعية من الأفلام المتشابهة هى شهادة "١٥"، لكن الفئة المعادلة فى أمريكا "بى جى ١٣ / PG 13" تسمح بأبعد مما أسماه جيمس فيرمان "عنفا شخصيا". إنه يقصد هذا النوع من العنف الذى يُفرض على شخصية معروفة للجمهور، أكثر من هذا العنف اللاشخصى العام الموجه ضد أى ضحية مجهولة مثلما يحدث فى أفلام الحروب. وفقا لآراء بعض الفاحصين الحاليين يُعتبر هذا العنف الموجه إلى شخصيات بعينها هو هاجس يتلبس جيمس فيرمان، مما انعكس على التدخل بالقطع المضاعف فى المئات من أفلام مغامرات الأكشن. يمكننا طرح أمثلة بسيطة لهذه النوعية الشهيرة من الأفلام، مثل "السلاح المميت ٢ / Lethal Weapon 2" ١٩٨٩ الذى تلقى حذفا لانفجارات الدم ولعب المسدسات، وفيلم "المدمر ٢: يوم الحساب" الذى حُذف منه مشهد تحطيم العظام المتحركة فى الركبة، بينما أزيلت الكلمات الثقيلة من فيلم "الموت العصيب ٢ / Die Hard 2"، وفى فيلم "قاضى العقاب / The Punisher" ١٩٩١ تم الاستغناء عن مشهد التعذيب بالإبرة، وفى فيلم "الحارس الخاص / The Bodyguard" ١٩٩٢ تخلصوا من ضربات الكاراتيه، وهناك فيلم "تحت الحصار / Under Siege" ١٩٩٢ الذى لاقى إجماعا على استبعاد مشهد فقأ العين وطعنات السكين

المتوغلة داخل الجسد. وأخيرا نتوقف أمام الفيلم الأحدث للنجم سلفستر ستالونى بعنوان "حتى اللحظات الأخيرة / Cliffhanger" ١٩٩٣، الذى قال عنه جيمس فيرمان "إنه تعرض للبتر بعنف لأنه يصوِّر ضربات على الرأس وركلات متوالية لسلفستر ستالونى فى منطقتى الحجاب الحاجز والرأس".

سواء كان هذا العنف شخصانيا أو لا، فقد توافق كل هذا الحذف مع ما أسمته لجنة وليامز "الرقابة الكَمِّية"، حيث يختار المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام واحدة من سلسلة أفعال مثل اللكمات لحذفها. وقد وسَّع المجلس دائرة شهادة "١٥" وطبقها على أفلام التشويق والإثارة أيضا، من بينها أمثلة سينمائية قوية مثل "نقطة انكسار / Point Break" ١٩٩١ إخراج الأمريكية كاثرين بيجلو Kathryn Bigelow، الذى عانى من مجموعات حذف صغيرة مضاعفة لجسد منهك من الضرب على مدى خمس وعشرين ثانية. وهناك فيلم "قصة حب حقيقية / True Romance" ١٩٩٣ إخراج الأمريكى كوينتن تارانتينو Quentin Tarantino، الذى نالت مشاهد العنف المتنوعة فيه نصيبها من البتر حتى نال شهادة "١٨"، مثلما حدث مع فيلم "فى خط النار / In the Line of Fire" ١٩٩٣ إخراج الألمانى فولفجانج بيترسون Wolfgang Peterson، حيث دبر الرجل الشرير (الممثل الأمريكى جون مالكوفتش John Malkovich) وسيلة قتل بكسر الرقبة، وهو ما يُعد حادث الموت الثانى العنيف فى المشهد نفسه. الأكثر من ذلك أن العديد من الأفلام الحاصلة على شهادة "١٥"، كان عُرضة لتدخل مقص الرقيب بسبب اللغة المستخدمة. مرة أخرى يؤكد جيمس فيرمان أنها "مشكلة كم الكلمات المتراكمة أكثر من كونها كلمات متفرقة". ومن المحتمل أن تتعرض هذه الأفلام إلى دورة أخرى من الحذف عندما تنتقل إلى عالم الفيديو.

على مدى الخمس سنوات الأخيرة ويزيد تعرض عشرة بالمائة على الأقل من الأفلام الحاصلة على شهادة "١٥" إلى تدخل مقص الرقيب، وتضاعفت هذه النسبة مع الفئة الأعلى للأفلام الحاصلة على شهادة "١٨"، (تغير مسمى هذه العلامة من "إكس/

X" ليصبح "١٨" فى عام ١٩٨٢). جرت العادة أن نسبة الحذف الأعلى تدك حصون أفلام الجنس، فى محاولة للهروب من قيود شهادة "آر ١٨ / R 18" لدور العرض المخصصة لتلك الأفلام، لتصل إلى فضاء تجارى حيوى أرحب عندما تحصل على شهادة "١٨". وقد انطبق هذا النموذج فى عام ١٩٩١ على ستة أفلام "للكبار". يمكن تفسير هذا التناقض من خلال التأرجح الاستثنائى للظروف، التى طرأت على المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام فيما يخص الأفلام الموجهة للكبار.

على سبيل المثال حدثت مواجهة أخرى بين المنتج ستيفن وولى المكتوى بنيران الرقابة من قبل، وبين المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام من جديد فى عام ١٩٨٩، بسبب وجود أدلة وبراهين مرئية داخل أحد أفلامه الذى عرض جزءا حساسا فى الجسد. وفى هذه المرة قدم المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام إثباتا لا يقبل الجدال.

كان لابد أن تكون فئة "١٨" هى النتيجة المناسبة لفيلم المخرج الإسكتلندى مايكل كاتون-جونز Michael Caton-Jones بعنوان "فضيحة / Scandal" ١٩٨٩، بكل ما يتضمنه من علاقات بطله جون بروفومو John Profumo. لقد أظهر مشهد حفل العربدة بالفيلم لحظة قمة الإثارة الجنسية بما لا تخطئها العين. هنا لا يستطيع الرقيب الوصول لأى تفسير آخر عبر هذا المشهد، ولا تستطيع الإضاءة صنع أى ستار يخفى التفاصيل، لأن المخرج صوّر حالة ممارسة الجنس بالكامل. المؤكد أنه مشهد ينتمى إلى الأفلام الإباحية الحادة.

لقد أبدى المنتج ستيفن وولى ذهوله الصادق. فلم يكن على علم بتصوير هذا المشهد بكل هذا الوضوح فى فيلمه، فراح يغمغم: "لم يكن هناك وسيلة إضاءة إلا شمعة. أقسم أنها لم تكن إلا شمعة". لكن جيمس فيرمان James Ferman لم يعد يقتنع بأعذار هذه المرة. وأصبح لزاما على رئيس الرقباء والمونتير البارع مواجهة مشكلة كيفية التخلص من ضوء هذه الشمعة. وتقرر إرسال هذا الفيلم صاحب هذا المشهد المعيب إلى دار متخصصة فى تقنية علم البصريات، فقام الفنيون بنشر الضوء

القادم من مصباح فى مقدمة الكادر، مما أحدث هالة من الوهج المشوش لتغطية السلوكيات المعيبة. الآن فقط وافق الرقيب المستريح من داخله بمنح الفيلم شهادة "١٨".

حتى نميز الحدود الفاصلة بين رفض أو قبول منح الفيلم شهادة "١٨"، يمكننا تحويل موضوع الشهوة إلى محل جدل وخلاف جوهرى. إن حقيقة ندرة رفض مجلس الرقابة للأفلام، لا يعنى وجود رقباء خارج المجلس لا يحبون التدخل باستثناءات لصالح أمثلة محددة من اختيارهم.

لقد استقبل المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام ألفا وثمانمائة وسبعين خطابا وعريضة، من أجل منع فيلم "الإغواء الأخير للسيد المسيح / The Last Temptation of Christ" ١٩٨٨ إخراج الأمريكى مارتن سكورسيزى Martin Scorsese. (لم يحدث أن أثار فيلم آخر كل هذا الكم من المراسلات مع المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام، منذ احتجت جماهير المعجبين ببروس لى على المجلس بسبب حذف جميع المشاهد العنيفة التى يقدسونها من فيلمه "دخول التنين / Enter the Dragon" ١٩٧٣). استدعت ذاكرة جيمس فيرمان نصيحة أسلافه فى المواقف المماثلة، وراح يتحايل على الموقف بالرد على كل خطاب على حدِة. عرف رئيس الرقباء أن الرد بخطاب أسلوبه لطيف، سيكون كافيا بالكاد للتهدئة من روع القلق الذى أعلنته زعيمة الحملة الدينية الهائلة مارى وايتهاوس. وأطلق المعارضون تهديدا مباشرا بالاستناد إلى قانون السب والتجديف، لو شعرت السيدة أن الفيلم سيسير نحو أى خطوة إيجابية. (نجحت هى فى الحصول على حكم نهائى فى الدعوى التى أقامتها ضد جريدة جاى نيوز فى عام ١٩٧٧، بسبب نشرها قصيدة تحمل تأويلات شاذة جنسيا لرموز ومواقف دينية).

من منظور التفكير المنطقى كان المفترض أن يستجيب جيمس فيرمان لهذه المؤثرات ويضحى بالفيلم ببساطة، لكن الاعتبارات الجمالية تدخلت ولعبت لعبتها فى هذه الحالة. ربما لم يحصل نقاد السينما على إذن من رؤساء تحرير الصحف حتى

يعلنوا شكواهم من المنع الشامل لأعمال الڤيديو البذيئة، لكن حتى أجهل النقاد لم يكن أمامه أى اختيار إلا المطالبة بإهدار دم جيمس فيرمان لو حُذف كادر واحد فقط من عمل أفضل وأبرز مخرج أمريكى معاصر.

فجأة وجد الرقيب المخطط الداهية نفسه محبوسا داخل غرفة ضيقة جدا، لا تمده بالكثير من حيل المراوغة واللباقة. لهذا قرر شراء أسانيد تأمين، على هيئة استحضار ثمانية وعشرين عضوا متجانسا من القساوسة والشماسين والأساقفة، وورطهم بالحضور فى غرفة عرض بالمجلس البريطانى لتصنيف الأفلام لمشاهدة الفيلم. مع ذلك كانوا مهيَّئِين لإبلاغ طوائفهم أن السرد الليبرالى الدينى لمارتن سكورسيزى لم يُلَوّث بتهمة السب والتجديف. ورغم نصيحة الكاردينال باسيل هيوم Basil Hume للمجتمع الكاثوليكى بعدم مشاهدة الفيلم، فإن القضية الخلافية التى فتتت وحدة الرأى الأمريكى، فشلت فى تهييج الأرواح البريطانية رابطة الجأش.

تسبب هذا الفيلم فى إبراز قضية أخرى أبعدته عن محل الجدل والخلاف. فبمجرد عرض الفيلم بالفعل فشل فى لفت أنظار الجمهور كثيرا. وعلى النقيض عندما تقدم فيلم المخرج الأمريكى جون ماكنوتون John McNaughton بعنوان "هنرى: بورتريه قاتل محترف / Henry: Portrait of a Serial Killer" إلى المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام فى السابع من شهر يناير عام ١٩٩٠، أدرك جميع أعضاء المجلس أن الفيلم لن يختفى فى صخب اللامبالاة الشعبية.

استغرق هذا الفيلم وقتا أطول تحت مقص الرقيب أكثر من أى فيلم آخر فى العصور الحديثة، كما سلّطت عملية فحصه حزمة أضواء على تبنى المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام لغة علم النفس والطب النفسى، كوسيلة لإدراك من هو الأكثر قابلية للتأثر بفيلم سينمائى. ورغم اتباع المجلس أسلوب العقل فى التعامل مع الفيلم، ومنحه شهادة بعرضه فى السادس عشر من أبريل عام ١٩٩١، فإن تساؤلات العمل الأخلاقية عن العنف فضحت أضعف أركان التماسك الأخلاقى التى تتخفى وراءها الرقابة.

استلهم الفيلم شخصية القاتل هنرى لى لوكاس Henry Lee Lucas المعترف بجرائمه، والذى قتل والدته الغانية وهو فى الرابعة عشرة من عمره. التقط المخرج محاكمة بطله السيكوباتى عن جرائم القتل، أثناء فترة توقف الرحلة إلى مدينة أمريكية صناعية مجهولة غير واضحة المعالم. هنا ينضم هنرى (الممثل الأمريكى مايكل روكر Michael Rooker) إلى عالم القتل بفضل زعيم المعربدين أوتس Otis (الممثل الأمريكى توم تولز Tom Towles)، الذى يمتلك نزعة مساوية للعنف، لكنه يظهر علامات الغضب الشديدة لو حاول ضحاياه الفكاك منه. ويظل يتأوه وينوح وهو يقول: "ماذا سيحدث؟"، فى الوقت الذى يلقى فيه هنرى بجسدى سيدتين فى صندوق القمامة. ثم يجيب على نفسه ويقول: "لا شىء... لا شىء على الإطلاق". ثم يتضح أنه على حق. بعدها يترك هنرى المدينة بسهولة ويعود مرة أخرى لاستكمال طريقه. تسبب نقص وتراجع القيمة الكامنة فى الختام، أى مبدأ عقاب المخطئ، مع التجسيد الممل للعنف القمعى المستبد، فى إطلاق أجراس الإنذار داخل المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام. هكذا يظل هذا الفيلم محك اختبار أكبر للرقيب. فى نسخة الفيلم التى لم يمتد إليها مقص الرقيب وعُرضت فى سينما سكالا فى لندن (حيث شاهده الكثير من الفاحصين لأول مرة)، افتتح المخرج فيلمه بمونتاج مجموعة صور تخص أجساد ضحايا هنرى المتيبسة. من بينهم سيدة متدلية فوق مرحاض بزجاجة مكسورة مغروسة فى رقبتها، بينما تجرى الدماء على صدرها العارى. تم إزالة هذه اللقطة لتختفى من أمام الجمهور البريطانى مجاملة لمالك الحقوق الأوروبية للفيلم.

وعلق جيمس فيرمان قائلا: "يبدو لى أنها لقطة شهوانية استغلالية لجثمان سيدة، وهو ما اعتدت على رؤيته فى نوعية فيلم مختلفة تماما. لقد دفعنى المشهد لتوقع الأسوأ على مدى بقية الأحداث". وتأكدت شكوك رئيس الرقباء من خلال سياق ڤيديو متتابع، يصور فيه البطلان مقتل واغتصاب سيدة (ثبّت هنرى الكاميرا على الأرض)، وهو الأمر الذى تكرر مع مقتل بقية أفراد العائلة.

لم تشكِّل تفاصيل عنف هذا المشهد، مثل كسر رقبة السيدة والصبى، أى مشكلة صعبة بعينها أمام المجلس. كل ما أقلق الفاحصين بالفعل هو طريقة معالجة المشهد، أو بمعنى أدق الزاوية التى صور بها هنرى جريمة القتل. فهى تبرز قدمى السيدة الضحية حيث تمزقت ملابسها الداخلية، مما يُعد نموذجا لمشاهد الاغتصاب فى الأفلام التجارية. (هناك لقطة مماثلة لقدمين ملتويتين تم حذفها من فيلم "نوبة جنون / Fren-zy" ١٩٧١ للمخرج ألفريد هتشكوك، علما بأن نسخة الفيلم تُعرض كاملة على شاشة التليفزيون باستمرار).

وجهة نظر جيمس فيرمان أن الموقع العام الأنسب تجاه هذا المشهد، تم تلخيصه فى لمحة نادرة ضمن تقارير أحد الرقباء عندما قال: "إن تأثير فيلم داخل فيلم هنا لن يتحقق من خلال المسافة التبعيدية، بل عبر إحساس تصوير فيلم ڤيديو منزلى مما يضفى إحساسا أنه يمكن وقوعه فى أى مكان، حتى فى بيت أى فرد. أضف إلى ذلك أن السيدة لا تملك أى شخصية تميزها على الإطلاق. ولا تعطينا الكاميرا أى إشارة لهذا الهجوم من وجهة نظرها، بالتالى فقد انتفى إحساسها الإنسانى تماما. إن البطلين يعرفان ذلك معرفة كاملة، بالتالى فنحن نراها من خلال وجهة نظرهما فقط. هنا تجرى عملية مماثلة للأعراف التى تعتبر مرجعا قياسيا لأفلام الجنس والعنف، مثل وضع المرأة بالقرب من الكاميرا. بناء على هذه الأدوات تم توجيه دعوة للمشاهدين ليشاركوا فى مشاهدة طبيعة التلذذ بهذه القسوة، بالتالى يُعتبر هذا الفيلم تجاريا بالدرجة الأولى".

سواء قُدم هذا الفيلم من وجهة نظر القاتل أو ضحيته، فهذه الملحوظات لا تتعدى كونها تأكيدا لأهداف المخرج مثلما يحدث فى العديد من حالات الرقابة السينمائية. أشار الناقد ألكسندر ووكر فى مقاله عن هذا الفيلم المنشور بجريدة إيفننج ستاندارد Evening Standard إلى استنتاج عكسى، وقال عن المخرج: "إنه عرض مشكلة القَتَلة

مثل هنرى بأسلوب مباشر جدا مع التخلى عن الشكل الهستيرى، حتى إن الفيلم أصبح مزعجا جدا أكثر من كونه مدغدغا للمشاعر ومتلذذا بذلك". واختتم الناقد مقاله بالتركيز على الحقيقة الجوهرية "لأخلاقيات هنرى الجوفاء"، وهى الحقيقة التى حاول جيمس فيرمان بالتحديد تلاشيها: "مسموح لرقباء السينما إما بمنع عرض الفيلم وإما بالتخلى عن أى جهد زائف، للكشف عن القيم التعويضية الأخلاقية التى يعتمدون عليها دائما لحماية الصناعة التى يخدمونها من مشاعر الإساءة الموجهة لعامة الشعب".

لم يكن جيمس فيرمان يرغب فى منع هذا الفيلم من حيث المبدأ، لكنه لا يملك دعما كافيا بين هؤلاء الفاحصين المؤثرين ليفرض عليهم رغباته. تقول واحدة من هؤلاء الرقباء إن سبب اعتقادها أن هذا الفيلم لا يستحق الحرمان من العرض، بل يستحق بالعكس العرض كاملا بلا لمسة رقابية واحدة هو أنه: "لا يوجد قاتل يريد أن يشبه أو يعيش أو يناظر هنرى. بالعكس فأنا أتصور هذه النوعية من البشر تحب أن تتشبه بشخصية هانيبال ليكتر Hannibal Lecter من الفيلم الأمريكى "صمت الحملان / Silence of the Lambs ١٩٩١". بعد مناقشات طالت إلى الأبد وإعادة مشاهدة الفيلم مرات عديدة، قرر جيمس فيرمان والفاحصون ورئيس المجلس أخيرا تقسيم اختلافهم، وحذف مجرد دقيقة من مشهد الاغتصاب. وبعدها مباشرة واجه المخرج لحظة أخرى لتمزيق الفيلم مرة ثانية، عندما تقدم به إلى المجلس على شريط ڤيديو فى النصف الثانى من عام ١٩٩١ .

صرح جيمس فيرمان فى وقت مبكر من هذا العام فى العرض التليفزيونى "فيلم ٩١ / Film 91" مع الناقد الإنجليزى بارى نورمان أنه لن يوافق أبدا على تمرير هذا الفيلم على شريط ڤيديو. محتمل أن الرقابة اللاحقة التى فُرضت على الفيلم داخل عالم الڤيديو ولم يسبق لها مثيل من قبل قد استقت صلابتها العنيفة من هذه الملاحظة.

فى هذه المرحلة اعتبر المجلس أدلة وبراهين الطبيبين النفسيين اللذين استعان بهما متطابقة مع وجهة نظره بشكل خاص. ورغم قلة معلومات هذا الفريق الطبى عن الفيلم، فإنهما آمنا باستخدام القاتلين لوسيلة البلاى باك فى الڤيديو من أجل عمل بروفات لانهائية على عملية القتل، وبمجرد إعداد الشريط يصبح القاتلان على استعداد للخروج و"ارتكاب فعل حقيقى". والأهم من ذلك أن هذا الاعتقاد قد تسلل إلى عقول جيمس فيرمان والكثيرين غيره داخل المجلس. قالت مارجريت فورد نائبة المدير إن الطبيبين النفسيين كتبا فى تقريرهما أن القتلة فى هذا الفيلم هما بالفعل "من المرضى النفسيين أصحاب العقول الفاقدة للسيطرة على أى شىء، التى لا تحتاج إلى التمادى معها للوصول إلى أعماقهم".

صدّق جيمس فيرمان أن إثبات قدرة تحويل فانتازيا الفيلم بالتدريج إلى حقيقة داخل بشر لديهم نوازع إجرامية من داخلهم يجب أن تُقابل بحذف اثنتين وخمسين ثانية أخرى من نسخة الڤيديو. ثم أضيف: "جميع المشاهد التى حذفناها اتسمت بالعنف المتصل بالانتهاك الجنسى للضحية. بهذا نكون قد ضمِنا حماية الجمهور. فمجرد عرضك مشاهد جنسية يمكن أن يتسبب فى إثارة الناس، لأن هناك الآن جزءا من عقلهم يخبرهم بشىء، بينما يخبرهم الجزء الآخر بشىء مختلف". بالتالى عملت الرقابة على إزالة وجود هؤلاء المرضى الذى يؤثرون فى البشر، باعتبارهم "أهم ما يثير قلق المجلس"، ومن أجل وضع خط أحمر أمام أى شخص آخر يثير الشهوة الجنسية لاإراديا بسبب مشهد اغتصاب.

بالتأكيد هناك خلط وتضارب فى كلمات جيمس فيرمان، بين تقديم هذا العالم المدروس الفارغ من الأخلاق، وافتراض حساسية الجمهور اللا أخلاقى التى تُستخدم كقاعدة لتبرير تدخلات الرقابة. لكن الحقيقة أن الرقابة التى تعرضت لها نسخة الڤيديو من الفيلم، لم تشغل بالها بالخواء الأخلاقى المُفترض أن يحتل عقول مشاهدى السينما،

لأنها تضمنت حذف لمشهد ضرب رجل مبيعات للتليفزيون ضربا أفضى إلى الموت بوحدة من داخل جهاز التليفزيون الذى يخصه. لكن جيمس فيرمان تدخل بمقص الرقيب مرة أخرى، عند إصرار المخرج على إجبار المتفرجين "على إعلان موقفهم من اقتراف القتل كنوع من التسلية"، لأن هذا المشهد لا يُطرح على المشاهدين كصيغة للتسلية.

حتى بعد هذا التدخل الرقابى لم يشعر رئيس الرقباء بالراحة الكاملة من داخله. فقد كان مازال قلقا بشأن تأثير مشهد قتل العائلة على جمهور الڤيديو. وجهة نظر المخرج الأمريكى جون ماكنوتون John McNaughton أن هذا الحادث هو النقطة المحورية للفيلم بأكمله وقال: "هذا المشهد هو مفتاح الفيلم بالفعل. لقد نفذناه بحيث ترى هنرى وأوتس وهما على وشك دخول البيت، وبعدها ترى صورة ما يحدث على شاشة التليفزيون. ولأنك تعرف أنهما يمتلكان كاميرا ڤيديو، ستعتقد أنك تراهما يقتلان العائلة أثناء تسجيلهما ذلك الحدث. لكنك ستكتشف أنك ترى ما تراه على شاشة السينما، وهما يجلسان ويشاهدان ما سجلاه على الڤيديو. هنا تكمن نقطة التحول فى الفيلم، والتى تقول لك: [أنت تتصور أنها صور جرافيك، لكنك تجلس هنا تشاهدها، تنتظر دورك فى التسلية. والآن ماذا تظن فى نفسك، وماذا تتصور عن مشاهدة هذا النوع من العنف على الشاشة؟]"، أى أن كل متعة بديلة للجمهور قد تعرضت للاختزال، كلما تسلل داخلهم هذا الإدارك الذى يؤكد أن هنرى وأوتس يشاهدان المشهد نفسه فى اللحظة نفسها معك أنت المتفرج.

بالفعل تأكد أن هذا هو هدف المخرج لأن المشهد ينتهى بلقطة للقاتلين يسترخيان على أريكة وهما يشاهدان شريط الڤيديو. إلا أن جيمس فيرمان كان مازال يؤمن بأن هذا السياق يحمل من داخله خطرا فطريا متأصلا. وقال: "المبدأ الذى اتبعناه فى حذف المشهد هو التخلص من متعة ممارسة العادة السرية. لقد انتابنا القلق بسبب

حالة الإثارة الجنسية التى قد تصيب الرجال الذين يشعرون بالوحدة فى البيت".
والنتيجة أن نسخة عرض الفيديو خلت من تحرش أوتس بالسيدة فى وجود ابنها الذى يرى كل شىء. وإذا بالرقيب يتخطى حدود وظيفته بوضع لمسات إضافية على الفيلم بعدما خصم منه قدر ما استطاع. فى محاولة منه لقطع الطريق على أى سلوك جنسى مثير، أدرج جيمس فيرمان اللقطة الأخيرة للقاتلين وهما يشاهدان ما صوراه بالفيديو على التليفزيون ضمن المشهد الفعلى، لتصبح وكأنها لقطة التقطتها كاميرا الفيديو الخاصة بهنرى. بالتالى ستتعرض اللحظات الضرورية لممارسة العادة السرية إلى الخلل والاضطراب بعد تركيز المنظر على وجهى القاتلين. بعيدا عن حقيقة عدم التقدم بالحصول على إذن المخرج للتغيير فى ترتيب سياق فيلمه، لا بد أن نخمن ونتساءل: هل تحققت النتيجة المنشودة التى تدخّل من أجلها جيمس فيرمان فى هذا العمل؟ كتب نيجل فلويد Nigel Floyd مراسل مجلة ذا تايم أوت The Time Out، وهو من كشف حقيقة هذا المثال الاستثنائى لجرأة الرقيب فى هذا الوقت وقال: "أفسد تدخل جيمس فيرمان لحظة التدمير هذه، من خلال التعديلات الجوهرية فى بناء المشهد بتفريغ وتدمير اللحظة الحاسمة، التى ستعرض ذنب اشتراكنا فى الجريمة".

ربما يجادل رئيس الرقباء ويقول إن مثل هذا التدخل استجابة لتساؤل طرحه على نفسه أثناء وضع شريط الفيلم تحت مقص الرقيب وهو: "ما الوسيلة التى يحصل بها الجمهور على وجهة النظر الأخلاقية اللائقة عن العنف المعروض على الشاشة؟". الأمر المثير للسخرية هنا أن كل ماحدث يشير إلى أن جيمس فيرمان لم يتفهم بالفعل محاولة المخرج لفتح باب سحرى أخلاقى تحت أقدام مشاهدى الفيلم. فبالمقارنة مع الأفلام الأخرى التى تعرض عنفا شخصيا قاسيا، سنجد أن جمهور فيلمنا هذا أُجبر على الاعتراف بدوره فى تحقيق رغبة لا يعرف أنها داخله إلا بالكاد، أى إنه الصياد والضحية فى وقت واحد.

الأهم من ذلك أن كل ما فتش عنه الرقباء والطبيبان النفسيان داخل المشاهد المحذوفة أو المتبقية فى الفيلم هو اشمئزاز المخرج من هنرى. ولأن المخرج رفض أن يمنح المتفرج -ومن قبله الرقيب- هذا النوع من إعادة الطمأنينة المألوفة، فقد خسر فيلمه حوالى دقيقتين من زمن عرضه. ومثلما عانت الكثير من الأفلام التى سلّمت رقبتها إلى مقص الرقيب بالمجلس البريطانى لتصنيف الأفلام، تعرّض هذا الفيلم لعملية رقابية ببساطة بسبب عدم تآلف الرقيب معه.

يمتلك جيمس فيرمان أسلوبا دمثا مريحا فى التعامل. لم يكن هناك أى تلميح لأصوله الأمريكية فى حديثه العذب، الذى يتبع منهج إلقاء إذاعة بى بى سى BBC، حتى عندما يُسئل عن ذلك نجد أن إشارة القلق الوحيدة التى يبدها تتجلى فى العبث بأصابعه. من وراء مكتب كبير يقف فوقه مشبك أوراق على شكل نموذج مصغر لمقعد المخرج المصنوع من القماش، يطل رئيس الرقباء على حديقة ميدان سوهو. فى الوقت الحالى يُعتبر مدير المجلس الذى يعيش أواسط العقد السادس من عمره، وصاحب البشرة الداكنة التى اعتادها الرقباء محل ثقة؛ لأنه هذا الرجل الذى يستمع إليه الآخرون.

كم هو أمر مغرٍ أن نفترض أن رجلا مسئولا عن إدارة ما يطلقون عليه "أكثر مجالس الرقابة صرامة فى أوروبا"، لا بد أن أن يكون رجعيا غافلا عن الزمن. لكن الحقيقة أن جيمس فيرمان كان ينحاز إلى رأى ليبرالى وأحيانا يقوده أثناء توليه منصبه فى المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام. إن كفاحه ضد العنف الجنسى نال تأييدا أكبر من النساء. ومن أجل موازنة هذه القيود المفروضة حاول فى عام ١٩٨٢ تقديم فيلم إباحى إلى السينما وتمريره من خلال شهادة "آر ١٨ / R 18"، ومازال يحقق هو نجاحا لبلوغ هدفه بدفع أفلام الجنس المعتدل من الباب الخلفى، مدعمة بانفتاح استقبال شرائط الفيديو الجنسية التعليمية. تتضمن شخصية جيمس فيرمان تركيبة هذه الأصداء المتناقضة من الليبرالية الصارمة. يقول الفاحصون العاملون

بالمجلس البريطانى لتصنيف الأفلام، إن مديرهم "مؤثر" و"مثل جينوس Janus إله الرومان يستطيع التطلع إلى المستقبل والماضى معا" و"مستبد"، لكنهم يصفونه أيضا بأنه "ملتزم" و"ساحر" و"ذكى"، كما أن أسلوبه فى تطبيق الرقابة، خاصة تلك الحملات التى يقودها داخل المجلس، قد عَكَسَ مناطق القوة والضعف داخله.

بعد محاولته المستمرة لاستبعاد العنف الجنسى من دور العرض السينمائية البريطانية، توجهت حملة كفاح جيمس فيرمان ضد أنواع محددة من الأسلحة. بدأت هذه الحملة، مثلما بدأت جميع حملات الإبعاد والتحريم، بمزيج من الإحساس العام والتوبيخ الهادىء للمخرجين الذين "يجب أن يكونوا على دراية أكبر". تم تخصيص أول اعتراض لضرورة النظر بعناية خاصة إلى "النونشاكو / nunchaku" أى "دقاقة الأرز الصينية"، والتى تُعرف فى العالم الغربى بعصى الجنازير. بدأت المسألة عندما أشار المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام إلى "الموهبة المذهلة"، لنجم هونج كونج "بروس لى" فى استخدام هذا السلاح. وتلاحقت أنفاس تقرير الرقابة الصادر عام ١٩٧٨ الذى كشف الآتى: "يقال إن شركة الفيلم لا بد أن تبطىء من إيقاع المشاهد حتى تجعل رؤية هذا السلاح واضحة للجمهور، بينما يضطر مؤيدو هذا الفن إلى الإسراع من مشاهد المعارك حتى يمكنهم التنافس مع النجم الأسطورة".

كل المسموح به والمباح لمن لعب دور سيد الفنون القتالية العظيم فى بدايات السبعينيات قد تم إلغاؤه، كما أزيلت جميع مشاهد خلفائه الأقل منه فى الرشاقة أثناء محاولاتهم ضرب أعدائهم. ثم جاء الوقت الحالى لتلتقط الصحافة القومية قصصا محلية عن هذا السلاح المستخدم بعدوانية بين الشباب البريطانى. وقال المتحدث الرسمى باسم الشرطة فى شهر فبراير عام ١٩٧٤: "إن السفاحين وقطاع الطرق قد تأثروا بهوس الكونغ - فو".

أما السلاح الثانى الذى انضم إلى قائمة المحرمات بالمجلس البريطانى لتصنيف الأفلام، فقد تم العثور عليه أثناء وقوع مذبحة بلدة هانجرفورد فى مقاطعة بركشاير فى

التاسع عشر من أغسطس عام ١٩٨٧ . اقتفت الصحافة الآثار الرابطة بين بطل هذه المذبحة الحقيقية مايكل ريان Michael Ryan – الذى أطلق النار بعشوائية من بندقيتين نصف آليتين عيانا بيانا فى سوق البلدة، ليقتل ستة عشر شخصا من بينهم والدته ويصيب خمسة عشر آخرين قبل أن ينتحر– وبين أول جزأين من أفلام رامبو Rambo، الحقيقة أن مايكل ريان لم يكن عضوا فى نادى الڤيديو المحلى فى بلدته، كما أنه لم يرتكب جرم مشاهدة فيلمى رامبو، وذلك رغم إثبات علم الإحصاء أن هذين الفيلمين من أكثر الأفلام شعبية التى تحتوى على عنف فى ذلك الوقت. ورغم هذا البرهان الواهى لوجود أى علاقة بين الهوس القتالى لدى رامبو، وبطل حادث القتل العشوائى مايكل ريان، فإن المجلس بدأ فى الانتباه أكثر "لتعويذة سحر الأسلحة".

كما تأكد المجلس من مخاوفه بعدما اكتشف متأخرا أن "سكين رامبو" أو المعروفة باسم "سكين بوى / Bowie Knife" ذات النصل الحاد، والتى صممها العسكرى الأمريكى الشهير جيمس بوى James Bowie (١٧٩٦ – ١٨٣٦)، قد باعت منها محلات الأسلحة أعدادا كبيرة للمراهقين فى بريطانيا، هذا البلد الذى تدين حياته ببعض الولاء إلى الانضباط العسكرى. مع الاعتراف بعرض جزأى فيلم رامبو دون أى تدخل رقابى، فقد تم إزالة دقيقة واحدة من الجزء الثالث عند عرضه فى شهر يوليو ١٩٨٨.

من المرجح أنه بسبب نقص وجود الرادع العسكرى والقانونى أيضا، انضمت سكين رامبو إلى القائمة المتصاعدة من الأسلحة المحرم ظهورها على الشاشة. وتضمنت القائمة الآن نجوم الموت للنينجا والقبضة الحديدية المثبتة بمسامير والمخالب المعدنية والمطاوى والدخان المضىء وآلات المنجنيق التليسكوبية. لكن كل ما بدا أنه استجابة عقلانية سياسية واعية للحوادث الحقيقية التى تعرض فيها الناس للإيذاء، قد دخل الآن مملكة السريالية.

فقد انكشفت معاناة جيمس فيرمان لأول مرة من هاجس التوجس والقلق من السلاح الصينى "النونشاكو" بعد حذف مشهد من الفيلم البوليسى الكوميدى "شبكة للصيد / Dragnet" ١٩٩٠ المشهد نفسه مجرد حوار ومحادثة سلمية بين الممثل الكندى الأمريكى دان أكرويد Dan Akroyd وشريكه الممثل الأمريكى توم هانكس Tom Hanks. لكن جيمس فيرمان لاحظ وجود بوستر فى الخلفية لبروس لى Bruce Lee وهو يلوح بزوج من عصى الجنازير.

فى العام التالى بلغت حملة تخليص الشاشة من هذا السلاح آفاقا عنيفة، بعدما تجاوزت مجموعة مشاهد فى فيلم "سلاحف النينجا / Teenage Mutant Ninja Turtles" ١٩٩٠ حدود العقل، لأن واحدا من هؤلاء الذين يشبهون الإنسان ويُدعى مايكل أنجلو، يؤرجح بين يديه شيئا بدا فى عينى جيمس فيرمان أنه عصى الجنازير ذات السمعة السيئة. هنا أشار أحد الفاحصين إلى رئيسه، وأوضح أن البطل يؤرجح بين يديه سلسلة من قطع السجق.

فى محاولة لزحزحة المدير عن مخاوفه من هذا السلاح، قرر أحد الفاحصين أنه قد آن الأوان لاتخاذ خطوات حاسمة. قطع المجلس نصف الطريق خلال إحدى الجلسات المخصصة لمناقشة قضية السلاح، عندما أخرج الرقيب من جيبه بدهاء زوجا من عصى الجنازير المخيفة. وعلى الفور بدأ يؤرجحهما ويدور بهما حول رأسه، لكن المؤسف أن السلاح سرعان ما التف حول رقبته حتى كاد الفاحص أن يشنق نفسه بنفسه. لكن حتى بعد هذا التطبيق الفريد من نوعه لقدرة السلاح على التدمير الذاتى، طالما أنه وقع بين يدى هاوٍ متحمس، بقى جيمس فيرمان على حاله، ولم يقتنع بالكف عن الخوف من هذا السلاح. أخيرا أخبره الفاحصون وكلهم غيظ أنه لا يوجد أى أدلة لدى البوليس أو المحاكم، على استخدام هذا السلاح منذ سنوات. فأجاب المدير الرزين: "آه، إن هذا يؤكد نجاح سياستى".

هذه الشخصية التى تتسم بدفن رأسها فى الرمال، لا شك أنها أثرت على تسيير جيمس فيرمان لنظام العمل داخل الرقابة. لقد تركت آثارها على المدير من منظور المستوى العام للتقدير السينمائى؛ لأن اهتماماته خارج المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام كانت قليلة للغاية. فنادرا ما ترك مكتبه قبل التاسعة أو العاشرة مساء. أحيانا كان يذهب إلى الأوبرا أو إلى المسرح، لكنه لا يذهب إلى أى دار عرض سينمائى عام أبدا إلا لحضور العروض الملكية. لهذا كان نادرا ما يفهم أسلوب تعامل الجمهور مع فيلم واستقباله له بالإشارة أى بتأوهات وهمهمات الاستحسان. وهذا ما يُعد وثيق الصلة بتقديره لأفلام الرعب، التى تستخدم دائما مثيرات مرئية مبتكرة لتدهش المتفرجين الشباب المتآلفين بالفعل مع أساليب هذا التصنيف من الأفلام.

أما على المستوى الخاص فقد لعب عناد وصلابة جيمس فيرمان دورا فى تصنيف أفلام محددة. يميل الذوق السينمائى للمدير ناحية الأفلام العاطفية مثل "شروط الحب / Terms of Endearment" ١٩٨٣ و"مدام سوساتزكا / Madame Sousatzka" ١٩٨٨ فى أى سياق آخر يتماس اختيار أى شخص لوسيلة الترفيه مع قدراته المهنية، لكن فى حالة الاشتغال بمهنة الرقباء لا بد أن تميل أذواقهم ناحية العلامات الإرشادية التى تحدد اتجاه مقصاتهم. فقد أخبر جون تريفيليان جورج ميلى على سبيل المثال أنه "يطبق الرقابة على كل ما يثيره".

أما فى حالة جيمس فيرمان فقد قاده الزواج بين ذوقه الشخصى وعناده، إلى شن حملة للحصول على شهادة "١٥" لصالح فيلم حرب فيتنام "الفصيلة / Platoon" ١٩٨٦ إخراج الأمريكى أوليفر ستون. فى هذه الحالة تم تقديم دفقات من عنف الحرب، بعدها تحولت بوصلة الفيلم للتركيز على الصراع بين الأمريكى الطيب (الممثل الأمريكى شارلى شين Charlie Sheen) والأمريكى الشرير (الممثل الأمريكى توم برينجر Tom Berenge). وربما دار الاحتمال الأرجح داخل رأس الرقيب، بأن انتصار الإنسانية

على التخريب والدمار سيلعب دور المرشد للمراهقين لتمييز الأحزاب المختلفة فى الحرب.

ذكر أحد أعضاء المجلس أن "جيم أو جيمس فيرمان، حارب وحارب بكل قوته من أجل الحصول على تلك الشهادة، رغم أن غالبية الفاحصين رأوا منح الفيلم شهادة "١٨". وفى ظل وجود الكثير من الكلمات البذيئة مع مشاهد المخدرات فى الفيلم، لم يتزحزح إصرار جيمس فيرمان عن استصدار شهادة "١٥" أبدا. هذا العرض البارز من التسامح جاء على النقيض تماما من معاملته التى وجهها إلى تجسيد المخرج ستانلى كوبريك للحرب ذاتها فى فيلمه "خزانة ممتلئة بالطلقات / Full Metal Jacket" فى العام التالى.

فى ظل ما أسماه أحد الفاحصين "حملة منظمة"، أصر جيمس فيرمان على إلصاق شهادة "١٨" بهذا الفيلم. يقول الفاحص فى تقريره: "إن جيم شعر أن تفاعل كوبريك مع الحرب كان باردا وعقلانيا، بينما تعامل ستون مع الحرب تعاملا شخصيا، لهذا فقد خاض حربا فعلية فى فيتنام". ويضيف الفاحص: "ومهما حاولت التدخل بمقص الرقيب بأى طريقة، يظل فيلم (الفصيلة) لا يكره الحرب". يعتقد الرقيب ذاته أن جذور القرارات المختلفة ترجع إلى خلفية جيمس فيرمان. فقد أعلن المدير إيمانه بالليبرالية. وهو ما اعتقد أنه تفكير أمريكى خالص". فى ضوء تدخلاته الرقابية المستقبلية فى فيلم "هنرى: بورتريه قاتل محترف"، يجب الاعتراف بأن جيمس فيرمان لا يتصور أن العنف العاطفى التقليدى فى فيلم "الفصيلة" سيقلده متفرجو السينما الشباب، بينما العنف التحليلى العام القدرى فى فيلم "خزانة ممتلئة بالطلقات" سينقله المتفرجون ويطبعونه على سلوكياتهم بالأصل والصورة.

مع بلوغ نهاية الحدود القصوى للحصول على شهادة "١٨"، والتى يقترب فيها الفيلم من مصير الرفض، أدى عناد المدير إلى استبعاد فيلم مخيف بعينه. عقد كامل وجيمس فيرمان مصمم على أن فيلم "طارد الأرواح الشريرة"، لا بد ألاّ يمنح أى

شهادة عرض فى سوق الڤيديو. تطوع أحد الفاحصين بشرح أن المدير قد أنجز هذه المقاطعة الطويلة للفيلم بنجاح وقال: "إن الفيلم لم يتقدم أساسا إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما رسميا؛ لأن جيم أخبر الموزعين مرارا وتكرارا أن هذا ليس هو الوقت المناسب لتمرير الفيلم. لكن بدون اتخاذ إجراءات التقديم، لا يمكننا مناقشة إمكانية حصوله على شهادة. هكذا تم رفض الفيلم سماعيا وظل تحت الأنقاض". فى رد فعل تجاه هذه الحيلة أوضح أحد الفاحصين فى أحد اجتماعات مجلس الرقابة أن: "كل هذا من أجل إلصاق التهمة بصناعة السينما، التى منعت المياه والهواء عن الفيلم وأوقعته فى الشرك". وكشف فاحص آخر خلاصة المسألة وهو يقول: "إنها إحدى أشكال رقابة الرجل الواحد المستبدة".

بناء على الطلبات المتلاحقة من الجمهور وتساؤلاته عن مكان هذا الفيلم على خريطة الڤيديو، ألح الفاحصون على إزعاج جيمس فيرمان ومطالبته بتحديد تاريخ للعرض. سأل أحدهم المدير لماذا رفض تمرير فيلم حقق نجاحا عظيما بدور العرض السينمائية على شريط ڤيديو. وأخيرا تطفل فاحص آخر على جيمس فيرمان بسؤاله: "ماذا بوسعى أن أقول لو سألنى أحدهم عن سبب عدم وجود الفيلم فى محلات الڤيديو؟"، فأجابه المدير وقد بلغ قمة السخط: "أخبرهم أن مدير المجلس البريطانى لرقباء السينما لن يسمح بتمرير الفيلم لأنه يقول ذلك".

لا بد من الإشارة إلى أن هناك حدودا أمام رقابة الرجل الواحد التى يفرضها جيمس فيرمان. إنه يختلف عن أسلافه الذين تولوا منصبه بعد الحرب، فهو لا بد أن يتصرف فى حدود القيود التى تفرضها مؤسسة بيروقراطية ضخمة. كثيرا -وليس دائما- ما تغربل أدوات الفحص والتوازنات داخل اللجان المتنوعة المسئولة عن النقد والمراجعة بالمجلس، تلك القرارات المعاكسة للفاحصين ولجيمس فيرمان نفسه. بينما يشتكى الكثيرون من داخل دائرة الثلاثة عشر فاحصا من أحكامهم التى بذلوا فيها جهدا قد استُبعدت، وقد لجأ جيمس فيرمان إلى حيلة الانحناء أمام رياح ضغط التمرد

منذ وقت قريب ليمنح أسلحة سياسته بعض الهدنة، وبدأها بالإعلان أخيرا عن عرض فيلم "طارد الأرواح الشريرة" على شرائط الڤيديو.

مع ذلك يحتل المجلس البريطانى لرقباء السينما فى الوقت الحالى مساحة من الرقابة لم تكن متاحة له فى السابق. لم توفر الرقابة على أعمال الڤيديو الفرصة أمام المجلس ليحكم قبضته على محتوى الوسيط الجديد فقط، بل وسمحت للرقيب أيضا بتحديد الأسلوب الذى سيُطرح هذا الوسيط من خلاله إلى الجمهور.

عندما تم إقرار قانون تسجيلات الڤيديو فى عام ١٩٨٤، لم يكن هناك مجال لفقرة شرطية تفرض الرقابة على أغلفة شرائط الڤيديو. وبسرعة تم تدارك هذه الزلة، وتقدم جيمس فيرمان بطلب إلى منطقة المراقبة. وتشكلت لجنة لمراجعة تغليف الڤيديو VPRC فى عام ١٩٨٧، تضمنت موزعين ومراقبين مخضرمين فى المجلس البريطانى لرقباء السينما. كان ذلك المشروع تطوعيا اختياريا فى الظاهر، لكن وضع الشعار أو اللوجو تطلب بشكل إلزامى حصول جميع الموزعين على موافقة لجنة مراجعة تغليف الڤيديو، حيث اختاروا التقدم بأغلفتهم إلى اللجنة. وانحصر كل دور المجلس الممثل فى مارجريت فورد، فى إطلاق بالون تعليق يقول إن المُنتَج "ذو مستوى راقٍ"، لكن نورمان أبوت Norman Abot المدير العام لجمعية موزعى أعمال الڤيديوجرام البريطانية قال للصحافية الفنية جوليان بيتلى Julian Petley: "لا يراودنى شك فى أن المجلس البريطانى لرقباء السينما عاقب الناس الذين لم يتعاملوا مع هذا النظام بتعطيل مصالحهم وأعمالهم. لكنك لو لعبت الكرة وانضممت إلى فريق الكيان القائم، وتقبلت حكم المجلس بدون شوشرة، ستلقى معاملة أفضل".

ربما تحمل هذه الملاحظات أهمية أقل، لو لم تنجز اللجنة عملها بهذا الشكل الشامل. مثلا كان تصميم الغلاف الأصلى لفيلم "صانع الجحيم / Hellraiser" ١٩٨٧، عبارة عن خطاف يحمل جسدا مجففا من أكمامه، حتى يعطى انطباعا بأن الغلاف بأكمله مصنوع من الجلد. لكن اللجنة الموقرة دمرت هذا التأثير، عندما أصر أعضاؤها

على تحويل لون الدم الأحمر السائل إلى اللون الأخضر. المؤكد أن كل حِدَّة الحملة على جميع الأغلفة قد خفَّت حِدَّتها. كما تمت تغطية الأجساد العارية، ونال أى منظر ساطور مصير الرفض المطلق.

لم تتوقف الرقابة القانونية المتشددة للجنة عند حدود تصميم الأغلفة فقط، وإنما امتدت إلى متن الغلاف ذاته. ربما يبدو إزالة كلمة "منشار" من عنوان الفيلم الأمريكى "غانيات هوليوود / Hollywood Chainsaw Hookers" ١٩٨٩ أمرا حتميا، لكن المحو الكامل لسطر بالكامل يقول: أسوأ عنف منذ فيلم "أنا أبصق على قبرك" من فوق غلاف فيلم رعب بريطانى حديث، ربما يتسبب فى ظهور ابتسامة على شفاه الساخرين من هذا الترف الزائد. اقترح أعضاء هذه اللجنة عدم إمكانية استخدام هذه العبارة، لأن المجلس لم يمرر الفيلم الأسبق، وبالتالى لا وجود له فى ذاكرة الجمهور، والحقيقة أنه كان اقتراحا غير مُجد.

والأهم من ذلك أن تكوين لجنة مراجعة تغليف الڤيديو ساعد على تغيير بنية صناعة أفلام الڤيديو بأكملها. يشرح نورمان أبوت Norman Abot الخطوة الأولى لهذا الانتقال الذى تسببت فيه الرقابة على أغلفة الڤيديو: "لو لجأ الموزعون إلى بعض الأغلفة المثيرة للجدل، بينما تقول اللجنة: [لا، نحن لا يعجبنا ذلك، هناك الكثير من الدماء على الفأس]. أو تقول [لا يمكنك تقييد المرأة فى الشجرة]، تصبح الكرة فى ملعب المتقدم بهذا العمل، ولا بد من بذل الكثير من الجهد الفنى ثم يتقدم به مرة أخرى. كل هذا لا ينتج عنه إلا التأجيل وزيادة المصروفات. بالتالى تكبدت شركات التوزيع الصغيرة المستقلة خسائر أكبر من المنافسين الكبار، لأنها اعتمدت على الصور القوية لخلق نوع من الصدمة من خلال هذا الغلاف. على حين يوضح روبرت ستاركس Robert Starks من شركة كالاربوكس Colorbox للتوزيع، أن "الشركات الكبرى تمتلك عناوين الأفلام الشهيرة، ويمكنها وضع عنوان شهير على غلاف أبيض وسيؤتى أثره تماما".

كما حرضت الرقابة على احتكار صناعة الڤيديو بسبب عاملين نتجا عن قانون تسجيلات الڤيديو، أحدهما غير مرئى، والثانى جاء عن غير قصد. أولا وقبل كل شىء ثبت أن احتمالات رفض أفلام الجنس التى تتولى الشركات المستقلة توزيعها بسلطة هذا القانون قوية، بسبب عدم توافقها مع فقرة الملاءمة مع العرض المنزلى. والأمر الثانى أن تكلفة الحصول على شهادة عرض لشريط الڤيديو التى تتكلف ما بين خمسمائة إلى ستمائة جنيه إسترلينى، تركت آثارا سيئة وخللا على الشركات الصغيرة، لأن الكثير من عناوين الأفلام التى تتولى توزيعها سيبيع عددا محدودا من النسخ. وستقتطع الرسوم التى فرضها المجلس البريطانى لرقباء السينما نسبة كبيرة من أرباح هذه الشركات، بما يفوق الشركات الكبرى وعناوين أفلامها الشهيرة ذات المبيعات الكبيرة.

بالتالى أدت الرقابة على الڤيديو بكل أشكالها المختلفة إلى نوع من الفحص والتمحيص لصناعة السينما، لتلى خطوة التقدم بشريط السليولويد إلى مجلس الرقباء القديم فى عام ١٩١٢ . بمعنى أن الشركات الصغرى عانت من المحاولة الجديدة التى تخطوها الصناعة، لتكسب احترام زبائنها من الطبقة المتوسطة. يقول ستيفن وولى صاحب شركة بالاس بيكشرز Palace Pictures: "شعرت أن هناك مؤامرة تُحاك بين الكبار للتخلص من الشركات المستقلة، وصنع بيئة مناسبة تجلب لهم الأرباح وحدهم". ثم يضيف: "لقد نجحوا فى ذلك بنسبة مائة بالمائة".

بعيدا عن لعب دور المرشد النافع للمجتمع، سنجد أن الرقابة على السينما التى طبقها المجلس وأنجزت مشيئة وإرادة الرأى العام المحترم، أصبحت معرضة لإثارة الغموض والحيرة بسبب تلك الآراء الغريبة التى تتبناها، مثلها مثل أى شكل آخر من أشكال فحص الأعمال السينمائية. أقرب مثال زاد من التشجيع المنطقى لهذا النوع من المطلب العام المحبذ لتدخلات الرقابة، هو مقتل طفل مدينة ليفربول جيمس بولجر البالغ من العمر عامين فى شهر فبراير ١٩٩٣. (مرة أخرى تتأكد الصلة بين الشاشة والعنف

فى هذه القضية، لأن مفتاح حل القضية بأكملها هو العثور على مجموعة صور غامضة مشوشة فى كاميرا ڤيديو مخصصة للمراقبة). واشتعل فتيل الحملة الأخلاقية من جديد بتحليل الناقد السينمائى الأمريكى مايكل مدفيد Michael Medved للعنف على الشاشة فى كتابه "هوليوود ضد الحضارة / Hollywood vs Civilisation"، الذى نشره روبرت مردوخ Rupert Murdoch صاحب شركة توينتيث سينشرى فوكس Twentieth Century Fox، ثم نشر فى حلقات مسلسلة من خلال إحدى الصحف البريطانية التى يملكها فى الشهر نفسه.

فى إطار البحث السريع اللاحق عن تفسير فورى للعنف الاجتماعى، أقرَّ رئيس الوزراء جون ميجور شخصيا الاعتقاد الواثق بأن تلك الأفلام يمكن أن تشجع على التوحش. لكن ما هو التأثير الحقيقى للرقابة السينمائية المدعمة بقوة دفع الرأى العام لتقليل هذا العنف "الذى راح يسيل على حجرات المعيشة داخل هذه الأمة؟".

فى الوقت الذى عُثر فيه على جثمان الطفل جيمس بولجر وانفجر الذعر الأخلاقى، أطلَّت أربعة أفلام سينمائية عنيفة برأسها جاهزة للعرض السينمائى. لم يكن هناك أفضل من حكم الموزعين البريطانيين أنفسهم على أحد هذه الأفلام وهو "أصحاب الرءوس الحليقة / Romper Stomper" ١٩٩٢، عندما تقدموا به وحده للحصول على شهادة عرض للڤيديو مباشرة، وما إن حقق هذا الفيلم الأسترالى شعبية بسبب مشاهده القتالية حتى عاد الموزعون وتقدموا به لينالوا شهادة تصريح بالعرض السينمائى. وفى الحالة الثانية تقدم موزعو فيلم الكوميديا السوداء البلجيكى "رجل يعض كلبا / Man Bites Dog" ١٩٩٢ للحصول على شهادتى تصريح لعرض القيديو وللعرض السينمائى فى آن واحد. عندما اشتدت وطأة السخط على العنف السينمائى داخل البيوت بعد مقتل الطفل جيمس بولجر، وضح أن المجلس البريطانى لرقباء السينما استيقظ من غفوته متأخرا جدا، ولم يستطع منع الفيلمين من الحصول على شهادة لعرض القيديو.

لكن المشكلة ليست هنا. المشكلة فى الفيلمين الآخرين وعرضهما. لقد فاز فيلما "مستودع الكلاب / Reservoir Dogs" ١٩٩٢ إخراج الأمريكى كوينتن تارانتينو -Quen tin Tarantino و"الملازم الخارج على القانون / The Bad Lieutenant" ١٩٩٢ إخراج الأمريكى آبل فيرارا Abel Ferrara بشهادة عرض "١٨" لنسختيهما، اللتين لم تمسهما الرقابة ولو بطرف المقص، هذا قبل أن يتقدما مرة أخرى للحصول على شهادة تصريح لعرض القيديو. ادعى جيمس فيرمان وقتها أن هناك عنفا طفيفا للغاية فى فيلم "مستودع الكلاب / Reservoir Dogs"، و"أن حتى هذا العنف مبرر فى السياق". وبالمثل أثنى رئيس الرقباء على فيلم "الملازم الخارج على القانون / The Bad Lieuten- ant" بوصفه "دراسة فى الخلاص الكاثوليكى"، وفيه يسترد الشرطى الفاسد (الممثل الأمريكى هارفى كيتل Harvey Keitel) ذاته من خلال وساطة راهبة تصر على الغفران للمراهقين الذين اغتصبوها. وعلق جيمس فيرمان قائلا: "إنه تحوّل فى النهاية، وأنا أعتقد أنه من الضرورى مصاحبته فى رحلته من هذا الجانب المتطرف إلى الجانب المقابل فى الناحية الأخرى".

فى الوقت الذى تقدم فيه الفيلمان للتصنيف فى عالم القيديو بعد حصولهما على الاستحسان الرقابى، لم يكن فى إمكان المجلس البريطانى لرقباء السينما إضافة أى أفلام عنف فى غرف معيشة أهل هذه الأمة. وصف جيمس فيرمان هذين الفيلمين أنهما "يسهل حدوثهما على أرض الواقع من حولنا". وقد رفض الاثنان الانغماس فى حيلة أفلام العنف فى هوليوود، بتقليل العنف حتى يصل إلى عناصره الأساسية الأولى ثم تضخيمه بالتوابل والبهارات الأمريكية المعروفة. ومع ذلك لن ينال الفيلمان تصريحا بالعرض، إلا عندما يهدأ غضب الرأى العام.

اليوم توجه الرقابة مجهوداتها إلى تصنيف الأفلام، وإلى ما أسماه أحد الرقباء "التلعثم فى دروب قائمة الممنوعات". يقصد الرقيب هنا إخضاع شرائط قيديو الأفلام

الجنسية للحذف. وستتمكن الشرائط الترويجية للجنس المعتدل من التحرر قريبا بفضل ظهور شرائط الجنس التعليمية. مع اقتراب عام ١٩٩٣ من نهايته سجل جهاز رصد المسموح والمرفوض بعرضه فى الأفلام الجنسية على الشاشة البريطانية تغيرا، بعد التقدم بكل عنوان جنسى تعليمى تقريبا. بمعنى أن الجنس كان ومازال يتدفق على شاشة السينما البريطانية.

إلى جانب العنف الجنسى يُعتبر الشذوذ الجنسى واحدا من أهم مناطق المحرمات لدى الرقابة السينمائية. لهذا تعرضت هذه الأفلام، ومنها فيلم ""التاكسى يتجه إلى دورة مياه عمومية / Taxi Zum Klo" ١٩٨٠ إخراج الألمانى فرانك ريبلو Frank Rip-ploh، إلى الحذف الثقيل لينال شهادة تصريح بالعرض من المجلس البريطانى لرقباء السينما، وإلا فعليه أن ينسحب من الأمر برمته، وهو القرار الذى نفذه المخرج الألمانى حتى عام ١٩٩٢ تاريخ استلامه لشهادة عرض متأخرة. كما تعرضت الأفلام التى تحكى عن الشواذ إلى الرقابة من المنبع على يد المنتجين، ولهذا كان وجودها فى حد ذاته أمرا نادرا تماما. لكن الجديد هنا هو عرض أفلام الشذوذ المعتدلة أمام المجلس للحصول على شهادة تصريح لعرض الڤيديو. أراد الفاحصون الليبراليون تمرير هذه الأفلام بدون حذف، لكن جيمس فيرمان كان يعارض هذا التوجه حتى وقت قريب. يمكن طرح هذه المعارضة للنقاش؛ لأن المدير نفسه هو الذى قرر فى عام ١٩٩٣ تصنيف بعض الأفلام مثل "الفهم بطريقة صحيحة / Getting It Right" وسلسلة أفلام "دليل الرجل الشاذ إلى جنس آمن / Gay Man's Guide to Safe Sex". ولأول مرة تقدم هذه الشرائط التفاصيل الجنسية الدقيقة للشعب البريطانى.

تمتد القاعدة الشفاهية للمجلس البريطانى لرقباء السينما بمنع الجنس الخارج عن السياق المألوف إلى أشكال أخرى من ممارسات الجنس الجماعى. على الجانب الآخر سمح المجلس بمشاهد جنسية صاخبة فى أعمال تُعد تحفا فنية مثل "مندوب

التأمين / The Adjuster" ١٩٩٢ و"العشاق على الكوبرى / Les Amants de Pont Neuf" ١٩٩٢ و"إمبراطورية الحواس / In the Realm of the Senses"، لأن هذه الأفلام استهدفت الجمهور الليبرالى للطبقة المتوسطة بصفة خاصة.

هناك محرمات واضحة فرضها المجلس على الأفلام الروائية، باستثناء تمرير بعض المشاهد المتاحة أحيانا مع شهادة "١٨"، والحالات الخاصة جدا المصاحبة لشهادة "آر ١٨ / R 18"، بينما تخطى المجلس حدود قيود التصنيفات فى حالة شرائط تعليم الجنس.

أشار الرقيب جوفرى وود المتخصص فى الأنثروبولوجيا، إلى تركيز هدف مناقشات الفاحصين على "نقل عقلية المجلس إلى القرن العشرين"، فهم دائما ما يحاولون إثناء جيمس فيرمان عن معتقداته الصارمة، لهذا حاولوا فى مقابلة تالية رسم حدود فارقة بين الأفلام الجنسية المعتدلة وشرائط تعليم الجنس. وهناك إصرار لا ينقطع من جانب الرقباء للتخلى عن شهادة "آر ١٨ / R 18"، تقابله معارضة قوية من جيمس فيرمان؛ لأنه طالما ضاقت السبل والمنافذ أمام هذا التصنيف، فإن استخدام هذه الشهادة يُعتبر حكما تلقائيا بغياب الرقابة. وقد أشار الباحث الاجتماعى جيريمى أو جرادى Jeremy O' Grady، إلى أن منتجى الأفلام التجارية استخدموا شرائط تعليم الجنس "ليقوموا بحركة التفاف حول المعايير المضحكة التى نفرضها على الجنس".

كما أصبح واضحا كالشمس أن الفاحصين عبّروا عن شكوكهم فى الخطوط الإرشادية، التى وضعتها وزارة الداخلية فى التعامل مع الجنس والعنف، وفى تعريف الحكومة لما يمكن أن يتقبله الناس فى الأفلام الإباحية المعتدلة. أظهرت إحدى الفاحصات إيمانها بأن وظيفة الإفساد والانحراف لممارسيها، هى "طريقة للبقاء على قيد الحياة، وهى جوهرية كعملية التنفس تماما". انتهت هذه المناقشة الخاصة بطرح زميل تساؤلا: "ماذا عن السيدة العادية التى تركب المواصلات وتحب مشاهدة أفلام الجنس؟".

من سوء حظ إدارة المجلس - ربما بعكس الموظفين - أن أى خطر كامن داخل الخطوط الفاصلة، التى توضح إمكانية السماح أو رفض المشاهد الجنسية الفجة، سيتلاشى عبر بث الأفلام الإباحية إلى البيوت البريطانية من خلال القمر الصناعى مباشرة. لقد بدا أنه سيتم التغاضى عن وجود هذه المواد على الشاشة البريطانية، بما يخالف بوضوح القواعد الحاكمة التى وضعها مجلس الرقابة، بعدما وقّعت الحكومة على اتفاقية التوجيه الأوروبى للبث عبر الحدود. إن قرار الحكومة الصادر فى شهر أبريل عام ١٩٩٣ بحظر أجهزة الديكودر التى تفك شفرات البث، هو مجرد حيلة قصيرة المدى لأن إشارات البث ذاتها قانونية. على الجانب الآخر سنجد أنه فى الوقت الذى انفرجت فيه أزمة مدى قانونية أجهزة الديكودر، تمسكت الحكومة بأمل استبعاد بريطانيا من اختيار استقبال الأفلام الإباحية الشديدة.

هناك تهديد آخر موجه إلى مستقبل الرقابة، وسيتقرر مصيره من خلال أسبقية وضع قانون أو اثنين. على المستوى النظرى تسمح اتفاقيات التجارة الأوروبية لأفراد المواطنين البريطانيين أن يجلبوا إلى بلادهم أى صنف من الأفلام وشرائط الڤيديو لاستعمالهم الشخصى، وهو ما لا يُعد انتهاكا للقوانين مثل قانون المطبوعات البذيئة. أما على الجانب العملى فهو يتعارض مع قانون الجمارك، الذى ينص بوضوح أن البضائع تدخل بريطانيا بناء على "الترخيص الكريم الصادر من جلالة الملكة". لهذا تتصرف سلطات الجمارك داخل حدود اختصاصاتها وحقوقها، لو صادرت شرائط الڤيديو الإباحية التى يجلبها المواطنون معهم بعد قضاء إجازتهم فى إحدى البلدان الأوروبية. محتمل أن تستند الحكومة إلى قضية ستكون بالون اختبار فى ساحة المحكمة لتبادر بسن قانون.

منحت الشعبية الحالية لشرائط تعليم الجنس التى لا تثير أى مشاكل كيانات المحاكم والجهات السياسية لتشريع القوانين فرصة للمناورة. لكنها فرصة تحمل

تناقضا من داخلها. لقد أوحى نجاح شرائط الفيديو تلك، أن الجنس أصبح مقبولا على الشاشة من وجهة نظر الشعب البريطانى، طالما بقى موجها يحمل خصوصية العرض داخل البيوت، لكنه لن يصبح مقبولا لو عُرض على شاشات السينما بدور العرض العامة. بالتالى ستُعتبر مساندة الشرائط الإباحية المعتدلة أو المتطرفة تهورا ومجازفة، لو تم مناقشة هذا الأمر علنا فى الساحات الشعبية السياسية.

فى نهاية عام ١٩٩٣ وصل المجلس البريطانى لرقباء السينما وجيمس فيرمان إلى طريق متشعب. فى هذا الوقت كانت عقود معظم الفاحصين على وشك التجديد. بمعنى أن الأمر أصبح يهم كل من هو داخل وخارج المجلس، فمن الذى سيحتفظ بمكانه، ومن الذى سيُستبعد إلى الخارج. والسؤال بكلمات أخرى هل سيتخلص جيمس فيرمان من الفاحصين الذين جادلوه فى قراراته؟

فى السادس من شهر ديسمبر عام ١٩٩٣ قال جيمس فيرمان لجريدة إيفننج ستاندارد Evenning Standard: "لا صحة لإشاعة استبعاد المجلس البريطانى لرقباء السينما لأى من الفاحصين. والحقيقة أنه طوال الوقت والمجلس يخطط لإعادة التنظيم الإيجابى للعمل بدءا من عام ١٩٩٥" والحقيقة أيضا أنه قد أرسل بالفعل خطابا لكل فاحص على حدة، ليخبرهم جميعا أن عقودهم لن يتم تجديدها. وابتداء من اليوم الأول من شهر يناير من عام ١٩٩٥ استعان المجلس بتسعة فاحصين، خمسة منهم وجوه جديدة تماما على المجلس البريطانى لرقباء السينما، بينما وقع الاختيار على الأربعة الباقين من بين الفاحصين السابقين. وفى حوار لاحق أشار المدير أن المجلس تعهد أمام البرلمان أننا "سنُجرى تغييرا شاملا". لكنه قال أيضا إن "الإعلان عن التغيير الشامل المتزامن مع قضية مقتل الطفل جيمس بولجر مصادفة بحتة".

بعد مرور شهرين نشرت جريدة جارديان تقريرا، أنه فى يوم التاسع عشر من شهر يناير لعام ١٩٩٤ بلغ النزاع الذروة، عندما التقى تسعة من الفاحصين بالمجلس

مع الرئيس ونائبيه لإجراء استئناف نهائى ضد قرارعزلهم عن مناصبهم. ودخل الفاحصون فى جدال حول التغيير التام الذى يتجه للاستعانة بتسعة فاحصين متفرغين للمجلس، وكيف سيؤدى إلى نظام منغلق غير متجاوب مع معايير التغير الاجتماعى الخاصة بالجنس والعنف، وأن هذه هذه الأسباب السرية التى دفعت ستيفن ميرفى لهجر المنظومة قبل عشرين عاما من الآن. لكن الرئيس ونائبيه الذين يشتهرون داخل المجلس البريطانى لرقباء السينما باسم "الفئران الثلاثة الكفيفة"، ارتابوا فى مخاوف الفاحصين وشعروا أن التدخل فى شئون العاملين ليس دورهم. ثم وجهت إحدى الفاحصات حديثها إلى الثلاثى وقالت: "إن تطبيق الرقابة هنا لا يمت للديموقراطية بصلة، نحن جميعا نشعر بضرورة المطالبة ببعض المراجعات والتوازنات المكفولة لتمثيل حريات الناس، ليس على المستوى العام فقط، وإنما هنا على مستوى خصوصية المجلس وعمله الداخلى. ماذا تفعلون أنتم لتطبيق ذلك على ما يراه الكثيرون منا أثناء فحص جيمس فيرمان للقطات الأفلام؟"

بخصوص هذه الجزئية استبعد جيمس فيرمان ايحاءات الصحيفة التى قالت. إنه تقدم بالتغيير من أجل توطيد مركزه. فأعلن فى جريدة ديلى تلجراف يوم التاسع عشر من شهر فبراير عام ١٩٩٤ أن: "هذا هراء. أنا بالفعل قوى جدا وأحافظ على المعايير بقبضة حديدية إلى أبعد حد. لو أننى لم أوافق على آراء التيار الجارف داخل المجلس بشأن فيلم، فيمكننى استبعاد قراراتهم بالاحتكام إلى نائبى الرئيس. كما أشار رئيس الرقباء أيضا إلى: "الاحتياج لمجموعة مسئولة أصغر من الموظفين. إن الاستعانة بأعضاء مجلس متفرغين نصف الوقت لم يعد يُجدى بعد الآن. لقد طال عمر بعض الفاحصين هنا جدا. نحن فى حاجة إلى وجوه طازجة".

فى ضوء معاركه المستمرة مع الفاحصين بشأن المسئوليات والمبررات داخل المجلس البريطانى لرقباء السينما من أجل تصنيف الأفلام وسياسة القرارات، كان لابد

أن يُرفق تأويل آخر للاستغناء عن خدماتهم. الاحتمال الأكبر أن يستفيد جيمس فيرمان بهذه الفرصة لتخليص المجلس من هؤلاء الذين أسماهم أعضاء "مزعجين". ولاحظ أحد الرقباء أن الفاحصين الجدد لابد أن يتصفوا "بسهولة الانقياد"، "لأنهم لن يملكوا استقلالية العقل القادمة من الخبرة والاهتمامات الخارجية".

يتصور هذا الرقيب أن الفاحصين الخمسة المتفرغين الجدد، سيكونون عناصر مساعدة للحفاظ على شهادة "آر ١٨ / R 18"، مع الوقوف ضد تحرير الجنس في تصنيف "١٨" المتاح أكثر. علاوة على ذلك أنه عند اقتران التغيير الشامل داخل المجلس مع تيار الحكومة، للضغط عليه من أجل تضييق الخناق على العنف بمقتضى قضية جيمس بولجر، سيصبح توجيه أي نداء علني في المستقبل من داخل المجلس لاتباع نظام رقابي أكثر منطقية بشكل يمكن تبريره أمرا مشكوكا فيه. وهذا يعني أن مستقبل المجلس البريطاني لرقباء السينما سيتشابه مع ماضيه القريب: نظرة مجتهدة متقدمة في التعامل مع الجنس، لكنه الجنس المقدم في الشرائط التعليمية فقط، والارتقاء بمنظور التعامل مع العنف في حالة امتلاك المخرج سمعة فنية، مع تراجع تدخل الحكومة وضغط صحف التابلويد.

هناك تفسير آخر لمنح جيمس فيرمان هذا الاهتمام المسهب للمجلس وتغييره، وهو أن معظم المجالس الأوروبية الأخرى أجرت حركات انقلاب منتظمة ضد رقبائها، بدعوى ضرورة وجود اتساق وتماسك في إدارة الرقابة السينمائية بالدول الأوروبية. لكن معظم تلك المجالس أيضا قامت بتغيير رؤساء الرقباء على فترات منتظمة. مع ذلك لم يعط المدير البالغ من العمر أربعة وستين عاما، والذي لا يملك تعاقدا مع المجلس حتى الآن، أي إشارة لإفساح الطريق لأي خليفة من بعده في عام ١٩٩٥، عندما بلغ سن التقاعد الطبيعي بالنسبة لموظفي المجلس. الحقيقة أنه كشف في خطاب الاستغناء الذي وجهه إلى الرقباء عن نيته في ضبط إدارة المجلس البريطاني لرقباء السينما "جنبا إلى جنب مع الفريق الجديد الذي سيعبر بالمجلس تجاه القرن الجديد".

يقول المدير إنه ينوى فى الأعوام القادمة معالجة مشكلة إقامة جسر لرأب صدع الفجوة بين المعايير المختلفة التى تطبقها الرقابة السينمائية فى الدول الأوروبية. بالتالى فهو مكلف بإقناع مجالس الدول الأوروبية الأخرى بإيقاظ حدود تعاملها مع العنف الجنسى، على أن تقلل بريطانيا من حدودها فى طرح الجنس على الشاشة. وقد تحقق ذلك جزئيا بسبب التصنيف الحالى للأفلام الإباحية المعتدلة على شرائط التعليم الجنسى. حتى لو امتد هذا التسامح إلى المستقبل، فهو أمر بعيد الاحتمال عن الأفلام الجنسية التجارية بسبب طرد الأصوات الليبرالية من المجلس. كما أن محاولة المساواة مع أى حركة فى الجانب الآخر على ضفة الجسر الدولى ستكون محل شك، بسبب غيرة المجالس الأوروبية على حماية سياساتها، وهى ليست على استعداد للتخلى عنها من أجل مسايرة ما يتناسب مع السياسة البريطانية حسب تأكيدات جيمس فيرمان نفسه.

على الجانب الآخر يمتلك رئيس الرقباء البريطانى خبرة لها قيمتها على الصعيد الدولى فى الرقابة على الأفلام. لقد استضاف مؤتمرين عالميين عن "معايير التسلية على الشاشة"، تحدث فيه الخبراء عن "حماية الشباب" و"صدمة الحقيقة" و"حرية التعبير". ومن سوء الحظ أن جيمس فيرمان قد تقدم بموضوعات إلى هذه الحلقات الدراسية المحتشدة بالحاضرين، مما أثار سخط ودوار الرقباء الأجانب. لقد عبّر الكثيرون منهم عن دهشتهم فى نهاية محاضرة عن الأفلام الإباحية للطفل مع الاستعانة بنماذج مصورة، والتى قدمها المراقب هيمز نيابة عن جماعة المطبوعات البذيئة، وعرض فيها مشاهد جنسية فجة للتحرش الجنسى بالأطفال، بينما لم يكن هذا الموضوع مدرجا على أجندة المناقشات من الأصل. كان لابد أن يعى جيمس فيرمان أن هذا النوع من الأفلام لم يتقدم به أحد إلى المجلس البريطانى لرقباء السينما من قبل أبدا. واقع الأمر أن صناعة أفلام الجنس التجارية تعرف متطلبات المجلس جيدا، بالتالى فهم لن يكلفوا

وحدة المونتاج الخاصة فى ميدان سوهو أى عمل إضافى بالحذف بعد تقدمهم بأفلامهم إلى الرقيب.

لندع الاعتقاد السائد بين رؤوساء الرقباء الأوروبيين بميل نظيرهم البريطانى نحو التطرف والمبالغة جانبا، لأن الأكثر أهمية الآن هو النزوع إلى الإيمان بأن قيادة جيمس فيرمان للمجلس البريطانى لرقباء السينما هو حادث غريب فى تاريخ الرقابة على السينما البريطانية. المؤكد أن جيمس فيرمان نفسه يؤمن أنه تمرد على الخط الذى صنعه أسلافه. باستثناء ستيفن ميرفى فى بدايات السبعينيات، وضعت قرارات جيمس فيرمان كل شىء فى الاعتبار، دون النظر لكونها أسوأ أو أفضل من قرارات من سبقوه من أقرانه. فقد كان دائما يعيد ويزيد فى تصريحه للصحافة مثل جون تريفيليان، بأنه يطبق الحسابات الجمالية على الأفلام، لكنه لجأ إلى الاستثناءات مثلما فعل جون تريفيليان أيضا. لجأ جيمس فيرمان إلى الاستثناءات مع فيلم "سائق التاكسى" ١٩٧٦ إخراج مارتن سكورسيزى بعد حذف صوت الممثلة الأمريكية جودى فوستر Jodie Foster أثناء مشاركتها ترافيس بيكل Travis Bickle (الممثل الأمريكى روبرت دى نيرو) فعلا جنسيا. مرة أخرى يختلف جيمس فيرمان عن ميرفى بينما يتشابه مع جون تريفيليان، عندما أبحر مع تيار الرأى العام ثم تراجع عندما هدأت عاصفة الجدال التى شنتها الصحف الحماسية الثائرة. من الصعب تمييز الفارق الجوهرى بين رؤساء الرقباء فى الحاضر والماضى، لأن التغير فى لهجة التشديد والتوكيد لم يكن بدافع أخلاقى بقدر ما هو دافع برجماتى؛ إلا أن جيمس فيرمان يُعد الأكثر حصانة مقارنة بأسلافه فى الماضى.

لقد حقق رئيس الرقباء هذا النجاح الكبير بسبب استغلاله الثاقب الفطن للظروف. فحتى عام ١٩٨٤ كان ترتيب وتركيب المجلس كما هو تقريبا (الأفلام هى التى تغيرت). لكن بعد ذلك أصبح المجلس البريطانى لرقباء السينما الاختيار العملى الوحيد لتطبيق

الرقابة على أعمال الڤيديو. لم تدفع الحكومة شيئا إلى إدارة قانون تسجيلات الڤيديو، فقد تولت صناعة السينما هذه المشقة، واعتمدت على المجلس البريطانى لرقباء السينما لحمايتها من حملات الصحافة لتطبيق حدود رقابية أكثر تقييدا. وانتقل تركيز هذا التأثير من الصناعة إلى جيمس فيرمان، بسبب فقرات السرية المدرجة ضمن عقود الفاحصين، ولأن طول مدة سريان تلك العقود هى مسئوليته أولا وأخيرا. على الجانب الآخر لو أرادت الحكومة التخلص من جيمس فيرمان، فلن تتمكن من ذلك لأن السلطة المفوضة لرقيب الڤيديو ليست مسئوليته القانونية. ولو افترضنا أن الحكومة قررت سحب هذه السلطة من رئيس المجلس ونائبيه، سيظل جيمس فيرمان هو الذراع المسيطر الحاكم للمجلس البريطانى لرقباء السينما. إنها تلك القدرات الإدارية التى صاغت هذا المركز القوى الحصين، الذى استطاع فى النهاية فصل هذا الرقيب الفريد من نوعه عن أسلافه السابقين.

حتى المهارة السياسية لجيمس فيرمان ستتعرض لاختبار قريب، من خلال تساؤل يمكن أن يقدم جميع الافتراضات الخاصة بمستقبل الرقابة: كيف ستتأثر مشاهدة الأفلام بالتطور الحالى لتكنولوجيا الاستمتاع والتسلية بالمنزل؟ فى خلال عقد من الزمن ستظهر أفلام الڤيديو فى صحبة ألعاب الكمبيوتر، ووقتها لابد سيمتد تفاعل المشاهد حتى يصل إلى أفلام العنف وأفلام الجنس وإلى أفلام العنف الجنسى على الأرجح. وكما أكد جيمس فيرمان فى حديث إذاعى يوم الرابع من أكتوبر عام ١٩٩٣: "كل شىء الآن ممكن وبلا نهاية".

أشار رئيس الرقباء الحالى أن تقدم تكنولوجيا التسلية المنزلية لن تتمكن فقط من تحديد الطريق والمحتوى فقط، وإنما مدى إمكانية بقاء الرقابة السينمائية. إنه يؤمن بأنه: "ربما يكون مستحيلا فى القرن الحادى والعشرين فرض هذا النوع من القانون القديم البالى، الذى تم تأسيس المجلس من أجله، على الأفلام القادمة من الطبقة العليا

من خلال القمر الصناعى المحلق فوق منتصف المحيط الأطلنطى وخارج عن سيطرة أى منطقة قومية تابعة للدولة. بعد كل هذا ما جدوى حذف مشهد اغتصاب عصابة فى النسخة البريطانية من الفيلم، لو كان ذلك الفيلم نفسه سهل الحصول عليه من خلال خط التليفون القادم من خارج حدود المياه الإقليمية البريطانية؟" أى حكومة مستقبلية لن يكون أمامها أى خيار إلا اللجوء إلى قانون واحد مناسب، هذا لو يرغبون فى خوض التحدى مع ما يسميه رئيس الرقباء "مستقبل محير جدا وبالأحرى مرعب أيضا"، وذلك هو المجلس البريطانى لرقباء السينما.

فى تاريخ الرقابة السينمائية ارتفع صوت واحد مرات نادرة، وهو الصوت الممثل للشعب البريطانى. إن الرقابة تمثل هذا الشعب، وبدون موافقته لا يمكن أن تقوم الرقابة بوظيفتها. لكن الرقابة السينمائية تقدم خدماتها على مدى تسعة عقود وأكثر، والأمر الغريب أنها تدين بوجودها إلى إنكار وجود جموع الشعب وأعداده التى تمثل الأغلبية.

منذ خمسة وثلاثين عاما قال المخرج السيريالى الإسبانى لويس بونويل: "المسئولية الحقيقية للركود الروحانى للسينما يكمن فى الكتلة الجماهيرية غير المنظمة المجبولة على الروتين والخنوع التى تشكِّل صورة السينما". هناك أكثر من بذرة للحقيقة تكمن فى هذه المقولة البسيطة. لكنها محملة بمخاطرة كبيرة أيضا. وذلك بسبب السلطات الاجتماعية التى فصلت الشعب البريطانى عن السينما التى تحلق على الصحافة القوية والبنية الطبقية الراسخة، وعلى النظام السياسى القادر على الاستجابة إلى تنويعاتها واختلافاتها من كل جانب. منذ عام ١٩١٢ وهذه القوانين تخبر جمهور السينما أنه لابد من وجود وسيط أو رقيب يحول بينهم وبين المخرج، وذلك من أجل مصلحتهم بالطبع. وقد اكتملت عناصر عملية الإقناع الآن تقريبا. إن الغالبية الكبرى لا تتقبل فقط الاحتياج الإجبارى لتحمى أطفالها من الجراح والهذيان، لكنها

تتمنى أيضا حماية زملائها البالغين الناضجين من هذا المصير. لهذا استسلموا لوجود شبكة الأمان التى تقوم على الحكم المسبق على الأفلام من وجهة نظر الرقيب، الذى سيتكفل بالتخلص من أى حرية فى التعبير.

الأمر المثير للسخرية أن الرقابة البريطانية لديها أسس مريبة غامضة فى القانون. إن أصولها الإدواردية أجازتها تشريعات البرلمان فى عام ١٩٥٣، قبل هذا التاريخ كانت الرقابة ببساطة تُختار بمعرفة الحكومة المحلية. لكن الرقابة السينمائية بقيت على قيد الحياة فقط، لأنها قاربت بينها وبين الرأى العام بشدة. بالاختصار لقد خرجت فى طور طفولتها وأثناء السنوات الأولى فى السبعينيات عن مرساها العام، لكن الثمن الذى اضطرت السينما إلى دفعه تقريبا، كان فرض نظام للرقابة بقيود محكمة أكثر من حل النظام من داخله.

يعترف الجميع أن الجنون المؤقت المخطط مسبقا الكامن وراء الذعر الأخلاقى، والذى اختمر بالتحديد خلال تلك السنوات بالتوازى مع سنوات الماضى القريب، يمكن تفسيره بوصفه تعبيرا بدائيا ناقصا للمخاوف المفهومة بالكاد التى يمكن أن تعرضها شاشة السينما. وطالما أن هذه المخاوف الاجتماعية قد تغيرت، فيمكنها الآن الوقوع فى أسر السينما والتقيد بأغلالها. إن الاعتقاد بأن الأفلام قد تؤثر على جريمة المراهقين والأحداث، وعلى نشوب الصراع الطبقى ثم على الوطنية ثم على بُغض النساء والعنصرية ضدهن وأخيرا على ارتكاب الجريمة العنيفة، هو الذى أقر بضرورة التمسك بالرقابة مرارا وتكرارا. مع ذلك فالأدلة والبراهين التى اجتمعت فى التقارير الدائمة التى ظهرت بدءا من أول لجنة للسينما عام ١٩١٧، وحتى التقارير الحالية المرفقة بالممارسات الحديثة لعلماء النفس، تقرر أن الأفلام يمكن أن تؤكد وتشدد وتقوِّى وتدعم، لكنها لا تحرض وتثير السلوك الإنسانى.

صدرت أحدث هذه التقارير من معهد دراسات الشرطة بتشجيع من المجلس البريطانى لرقباء السينما وإذاعة بى بى سى BBC، لتقارن بين عادات المشاهدة لهؤلاء

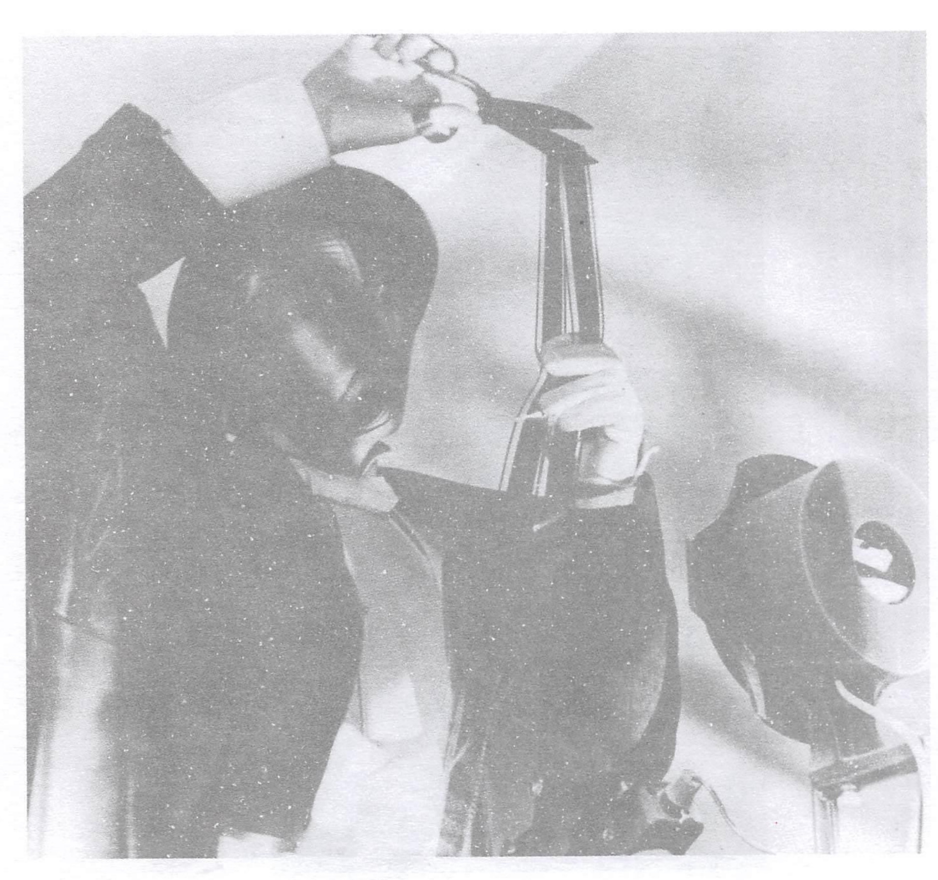
الصغار العدوانيين، وهؤلاء الأبرياء الذين يعيشون المرحلة العمرية نفسها. وفى البرنامج الإذاعى الرابع "كاليدوسكوب / Kaleidoscope" أوضح السيد تيم نيوبرن Tim Newburn المتحدث باسم المعهد فى التاسع من أكتوبر عام ١٩٩٣ قائلا: "بالعودة إلى أفلام الرعب أو الأفلام التى تحتوى على الجنس أو الجرائم العنيفة، وجدنا أنها بعيدة عن التمتع بالسيطرة، هناك أدلة قليلة نسبيا تشير إلى قضاء هؤلاء الأطفال المذنبين معظم وقتهم فى مشاهدة تلك الأفلام. المؤكد أن جميع الأطفال فى هذا العمر لا يفعلون إلا ذلك".

ربما يقول الكثيرون إن مثل هذه التقارير ليست جازمة، وبالتالى هل لابد أن يكون هناك أفضلية لحماية الأطفال أكثر من تمتع الكبار البالغين بحرية التعبير؟ من حق الأطفال أن يجدوا الحماية من أى أذى، ومن حق الآباء أن يتوقعوا المساعدة من المسئولين فى السلطات. مؤكد أن التوازن بين الحرية والمسئولية دائما محل بحث وفرض بالإكراه من جانب الآباء. الأطفال يتعرضون "للرقابة" كل يوم، لكن بمجرد امتداد هذه السلطة إلى المؤسسات السياسية مثل الرقابة السينمائية، فأى حيرة فى الاختيار سوف تختفى تحت وطأة الاحتياج للأمان سواء على مستوى العائلة أو السلطة، لأن الاثنين لا يمكن أن يتم احتوائهما داخل قرار واحد صادر من الرقابة.

لو كان من حق الرقابة البحث عن وسيلة للبقاء والاحتفاظ بكيانها السياسى، فعليها أن تستثمر مطالب التدخل الاجتماعى. ولابد أن تكون هذه المطالب شرعية وقانونية وسارية المفعول، لكن الأهم من ذلك أن تعزز وتزيد من سلطة الرقيب. وهو ما يعنى المطالبة بمزيد من فرض الرقابة. بهذه الطريقة مطلب اجتماعى واحد مساند للرقابة يمكن أن يلقى رواجا على حساب مطلب آخر يعارض وجود الرقابة. لهذا قال رئيس الرقباء على برنامج القناة الرابعة "حق الرد / Right to Reply" الذى أذيع فى ربيع عام ١٩٩٣: "لا يمكن أن نوفر الحرية للكبار فى هذا البلد، لأننا لا يمكن أن نثق بالكبار البالغين لحماية الأطفال".

والأهم من هذا كله هو ذلك الاستخدام الزائف للأمور القانونية، التى تؤكد على اعتماد الرقابة على المطلقات والثوابت الأخلاقية. فقد ألقى ذلك بعبء مستحيل على أعظم قيمة للسينما وهى الصيغة الجمعية. فلو لم تتمكن السينما من معارضة أو مساندة قيمنا، سوف تتلاشىء جذورها المرتبطة بالواقع. ولو ظللنا نتقبل وجود الرقابة السينمائية وقدرتها على الاختزال الملازمة لها، فلا جدوى إذن من قول شكسبير المأثور الحكيم: "إن نسيج حياتنا مصنوع من غزل ممتزج، من الخير والشر معا: ربما تتفاخر فضائلنا لو لم تجلدها نقائصنا، وسوف تيأس رذائلنا لو لم تعززها فضائلنا".

ملحق الصور



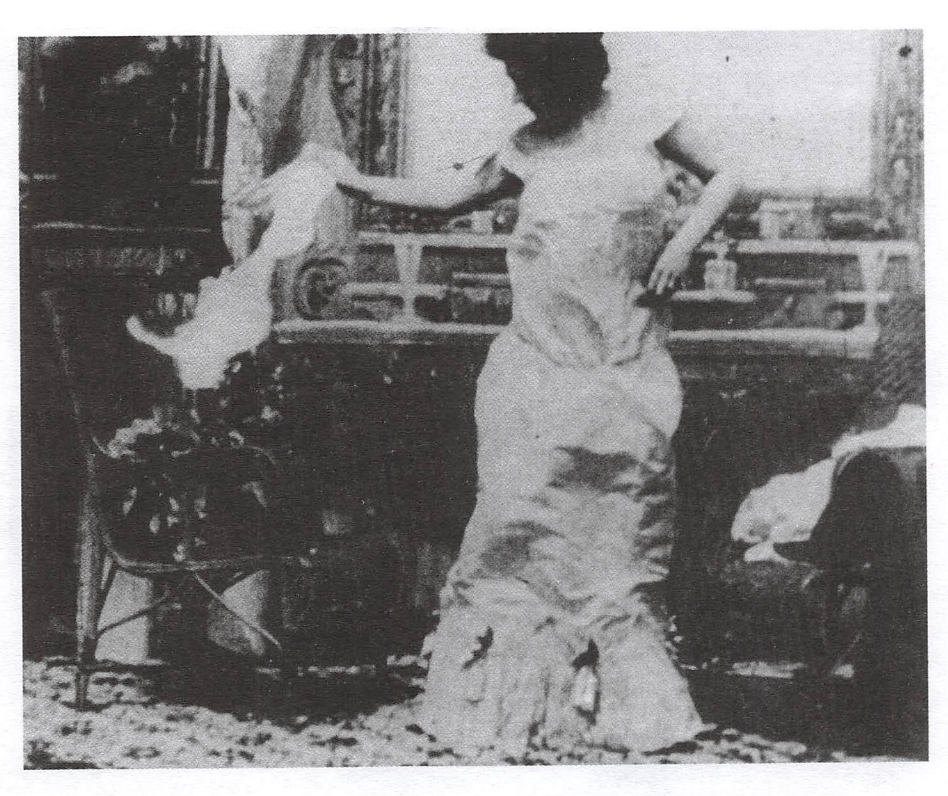
تعليق الصورة رقم ١

سيد الاحتفالات (أنتون والبروك) فى فيلم "الدائرة" ١٩٥٠ إخراج ماكس أوفولوس.



تعليق الصورة رقم ٢

رائد السينما تشارلز أوربان، الرجل الذى تسبب عرضه للجبنة ذات العروق الزرقاء فى انطلاق فكرة الرقابة عام ١٨٩٨.



تعليق الصورة رقم ٣

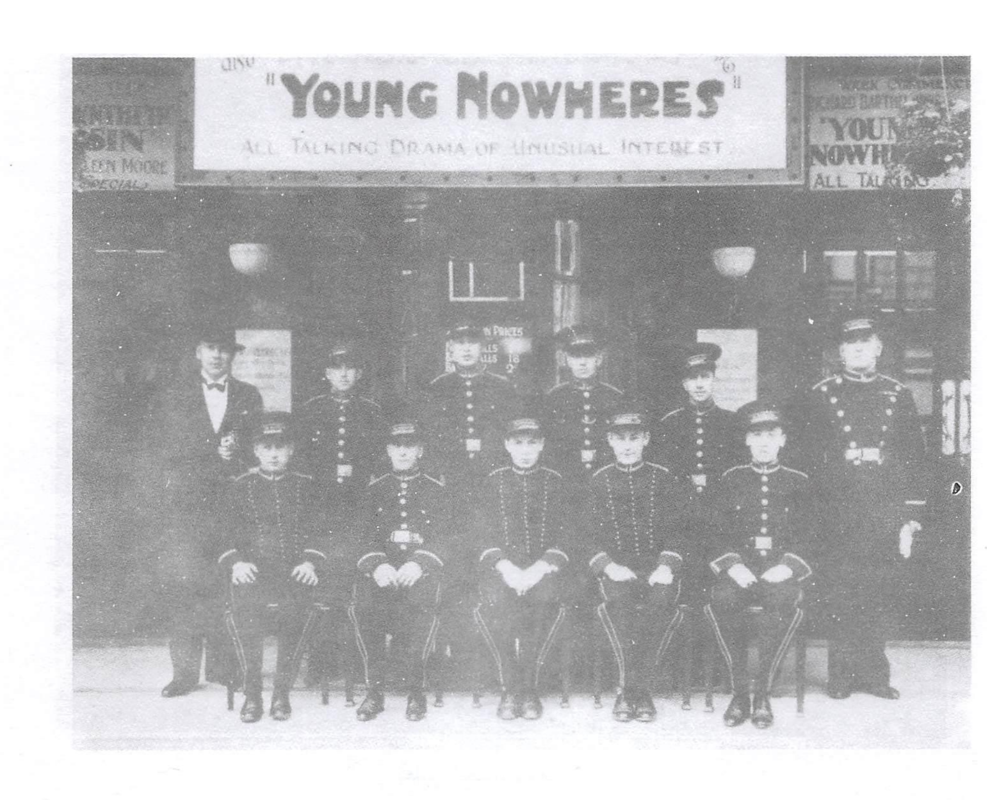
لحظة تلصص من وجهة نظر الساقى فى فيلم "سيدة من العصر الفيكتورى فى مخدعها" ١٨٩٦ إخراج إيسمى كولنجز. لقطة نادرة التقطتها آلة الكينتوسكوب مع نهاية عهدها فى العام الذى شهد مولد الفيلم السينمائى.



تعليق الصورة رقم ٤

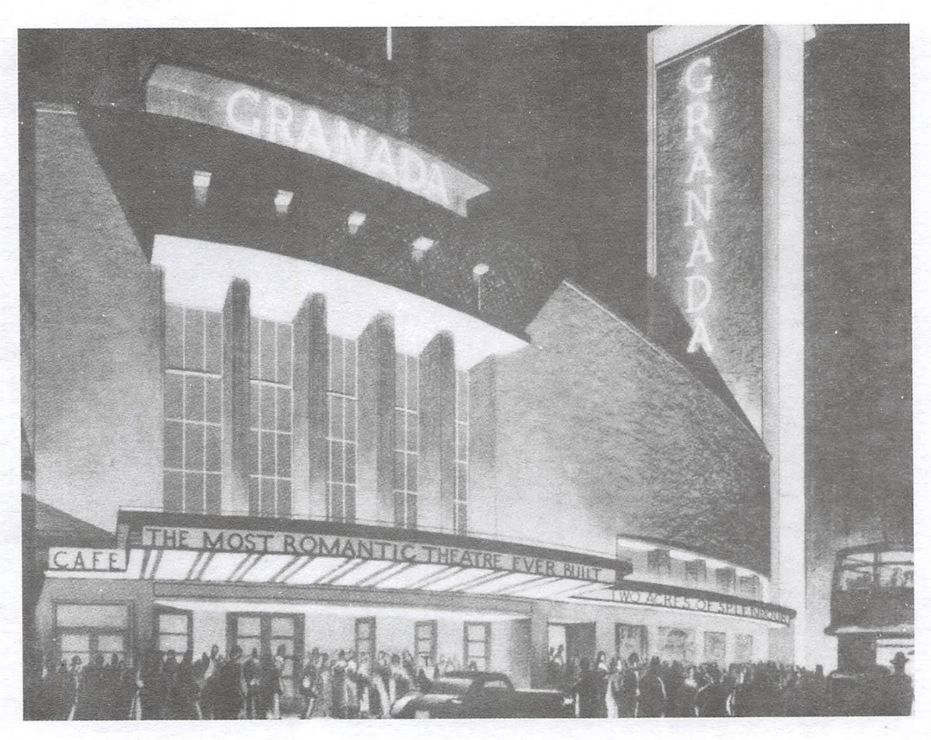
ممارسات العنف المفرط للصوص الصينيين فى العاصمة الصينية القديمة ماكدن

من عرض الجريدة السينمائية ١٩٠١ إنتاج تشارلز أوربان.



تعليق الصورة رقم ٥

دار العرض السينمائى فى أبردين. مع بداية القرن كان البلاسيرات يرتدون ملابس أنيقة فى محاولة لكسب ود صفوة المتفرجين.



تعليق الصورة رقم ٦

دار العرض السينمائى جريناداً فى منطقة وولوش جنوب شرق لندن. من أوائل المبانى التى خصصت مباشرة للعرض السينمائى. أخيرا نالت السينما رضا واحترام الطبقة المتوسطة من خلال "البيئة الرومانسية المحيطة" المنمقة.

LIVING WITHIN THE STATE 2

The inception of Britain's film censorship began in the first month of 1912 when the film-maker Cecil Hepworth initiated an overture to the Home Office. There, with a group of exhibitors and fellow producers, he suggested the formation of a Board of Film Censors. The Board would be set up by the industry itself; it would be financed by the fees paid by producers seeking a 'Certificate' from the Board, thereby avoiding the need for public funds; but the Board would be under the leadership of a Home Office-appointed chief censor who in turn would act as an arbiter between the new Board and film-makers unwilling to accept its decisions. The deputation also conceded that the chief censor's rulings would be final and, even more crucially, that there would be no means of appeal against his decisions.

This system of paying for the means of your own control has its roots in the papal 'Index' of censorship, formalised by the Vatican secretariat during the sixteenth century to repel the Protestant reformation and it is not altogether surprising that the Home Secretary, Reginald McKenna, approved of it; but he

The audience of the Mile End Palladium waits for the film to begin (c.1910)

تعليق الصورة رقم ٧

جمهور السينما فى دار العرض باليديام بمنطقة مايل إند شرق لندن

ينتظر بداية الفيلم حوالى عام ١٩١٠.



تعليق الصورة رقم ٨

المساحة الخارجية لدار العرض بالبديام بمنطقة مايل إند شرق لندن كانت إحدى قاعات الموسيقى التى بدأت فى تقديم خدمة إضافية بعرض الفيلم السينمائى حوالى عام ١٩١٠.



تعليق الصورة رقم ٩

ظل تصوير الخسائر الهائلة على الجبهة فى الحرب العالمية الأولى ممنوعا على مدى أول عامين من اندلاع الحرب.



تعليق الصورة رقم ١٠

أصر منتجو فيلم "التعصب" ١٩١٦ إخراج ديفيد وارك جريفيث على تضمين مشهد اللهو والعربدة البابليونية، وهو غالبا ما يفسر لماذا لم يتقدم هذا الفيلم العظيم إلى الرقابة البريطانية.



تعليق الصورة رقم ١١

ريتشارد بينيت فى فيلم "بضائع تالفة" ١٩١٩، فيلم اعتبره الكثيرون شرارة مثيرة للغاية حتى تسبب فى الفصل بين متفرجى دار عرض بلفاست حسب الجنس.



تعليق الصورة رقم ١٢

بيسى لاف فى دور الأم مدمنة المخدرات فى فيلم "حطام إنسان" ١٩٢٣. وقد صنفه بروك ولكنسون سكرتير المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام كأخطر فيلم استقبله المجلس على مر تاريخه.



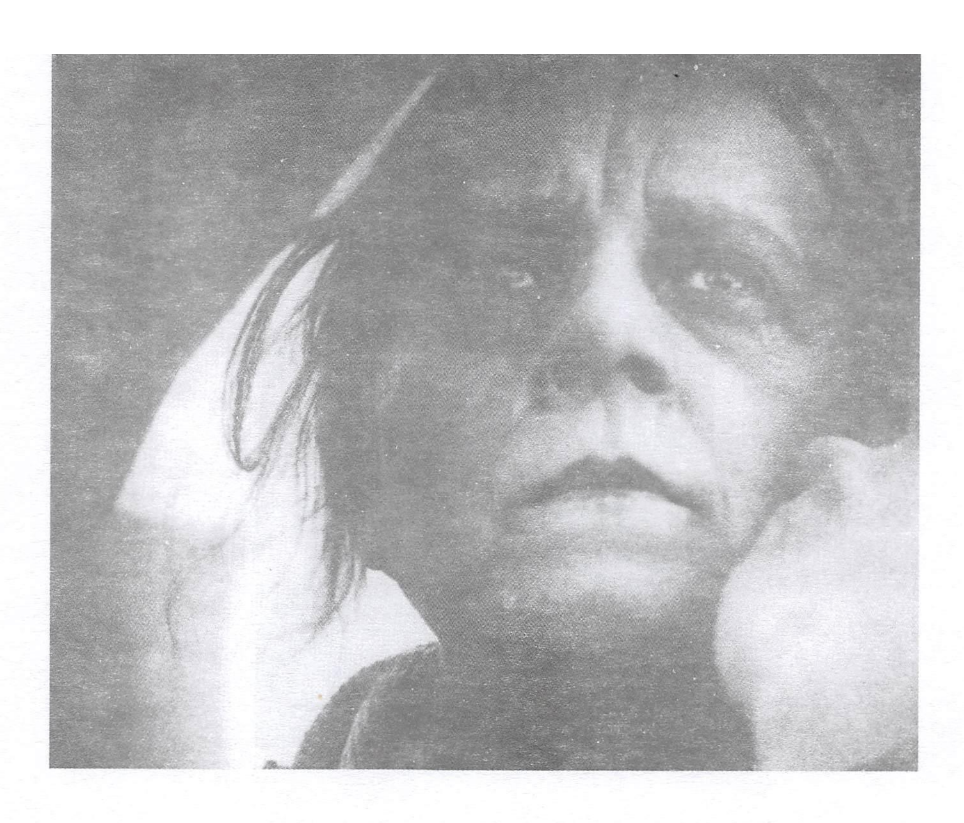
تعليق الصورة رقم ١٣

صورة من مشاهد درجات سلم أوديسا الشهيرة فى فيلم "المدرعة بوتومكين" ١٩٢٦. وقد مُنع عرض الفيلم حتى عام ١٩٥٤، وهو ثانى أطول حظر فى تاريخ السينما البريطانية.



تعليق الصورة رقم ١٤

المخرج سيرجى أيزنشتاين عند الدفة فى فيلم "المدرعة بوتومكين" ١٩٢٦.



تعليق الصورة رقم ١٥

الأم المكلومة المتشحة بالعلم فى فيلم "الأم" ١٩٢٦ إخراج فسيفولد بودوفكين. مجرد نموذج من الأفلام السوفيتية العديدة النى منع المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام عرضها.



تعليق الصورة رقم ١٦

مشهد كوميدى ساخر فى كوميون باريس ١٨٧١، مُنع عرض فيلم "بابل الجديدة" ١٩٢٦ إخراج ليونيد تراوبرج وجريجورى كوزنتسيف بسبب "الفيضان المتواصل من التوحش ونهر الدماء".



تعليق الصورة رقم ١٧

يتذكر الجميع الآن فيلم "مقصورة الدكتور كاليجارى" ١٩١٩ إخراج روبرت فيين بسبب مشاهده التعبيرية الإعجازية، لكن المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام حكم عليه بالمنع حتى لا يجرح شعور أقارب مرضى المصابين بمرض عقلى.



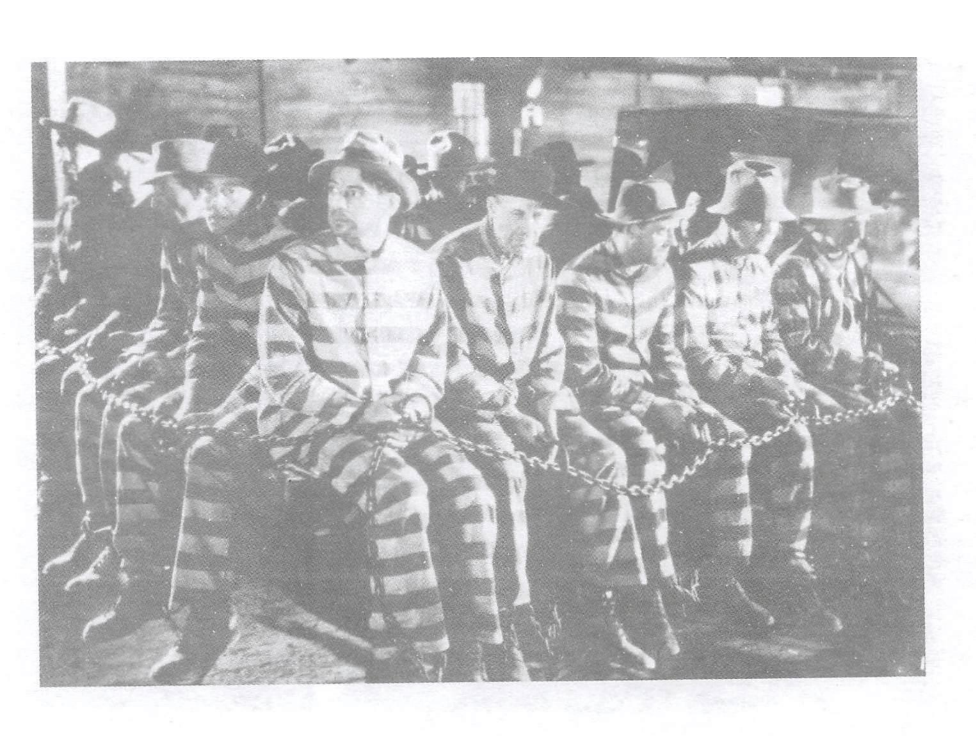
تعليق الصورة رقم ١٨

دخلت لويز بروكس – كما هو حال الرجال والنساء – فى صدام حاد مع زوجها الجديد فى فيلم "صندوق باندورا" ١٩٢٩ إخراج جى. دبليو. بابست. قام المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام بحذف مشاهد الفالس الشاذة الشهيرة من النسخة البريطانية.



تعليق الصورة رقم ١٩

قبل الكولونيل حنا رقيب السيناريوهات بالمجلس البريطانى لتصنيف الأفلام سيناريو فيلم "فرسان البنغال" ١٩٣٤ على مضض بعدما ارتاع من التصوير الهوليوودى الأمريكى للمملكة البريطانية.



تعليق الصورة رقم ٢٠

أعرب المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام فى ملاحظاته على فيلم "أنا هارب من حُكْم تشين جانج" ١٩٣٢ إخراج ميرفن لى روى أن هذه الظروف لا وجود لها فى سجل الأهداف البريطانية.



تعليق الصورة رقم ٢١

كان الرقباء متعطشين لتأمين شبح الاضطرابات الصناعية فى الميناء مما أدى إلى موافقتهم على فيلم "العلم الأحمر" ١٩٣٤. هنا يهدئ ليزلى بانكس المدير الإدارى من الهياج الذى يقوده بيرسى بارسونز.



تعليق الصورة رقم ٢٢

حاول كتاب "كاميرا الشيطان" تفتيت مختلف أنواع الفسق مثل "احتجاز النساء، وحفلات الغزل، والحياة الفرنسية، وحفلات الكوتيل، والسخرية من الفضيلة، ووفرة طلقات النار والمسدسات!" القادمة من هوليوود وموجهة صوب رواد السينما البريطانيين باتباع أسلوب زواج الأخلاقيات بالجنس العرقي.



تعليق الصورة رقم ٢٣

بول مونى فى فيلم "الوجه ذو الندبة" ١٩٣٢ وجيمس كاجنى فى فيلم "عدو الشعب" ١٩٣١ وقد تم منع عرض الفيلمين فى بكنهام!



تعليق الصورة رقم ٢٤

الأخوان ريتز فى فيلم "الغوريلا" ١٩٣٨. هذا الكم من الهدير الرهيب صعد بالفيلم من تصنيف "يو/U" إلى "إيه/A".



تعليق الصورة رقم ٢٥

ردولف فورستر فى دور ماك ذا نايف فى فيلم "أوبرا الثلاثة بنسات" ١٩٣١ إخراج جى. دبليو بابست، وقد مُنع عرض الفيلم فى نسخته الفرنسية بسبب التصرفات المشينة تجاه الملكية البريطانية.



تعليق الصورة رقم ٢٦

"ستون سنة مجيدة" ١٩٣٨ هو أحد أفلام ما قبل الحرب البريطانية القليلة التى وصلت إلى شاشة العرض عن الملكية البريطانية، وهو سيرة ذاتية محدودة للملكة فيكتوريا، وغالبا ما نال شهادة التصريح بعرضه بفضل وجود اسم وليام تيريل رئيس المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام على أوراق الفيلم كشريك فى كتابة السيناريو.



تعليق الصورة رقم ٢٧

يتلقى البطل القسيس العزاء فى فيلم "الصدفة البحرية ورجل الدين" ١٩٢٦، وهو فانتازيا سريالية تتناول الرغبة الجنسية التى استفزت الرقيب ليكتب تعليقه الجامع المانع "لو توفر هنا أى معنى من الأصل فالمؤكد أنه محل اعتراض بلا أدنى شك".



تعليق الصورة رقم ٢٨

حملة جورج برنارد شو ضد الرقابة جانب خفى لا يُعرف عنه. هنا "يتناول جورج الغذاء" مع ماريون ديفيز صديقة وليام راندولف هارست فى بيتها الصغير بمدينة كالفر عام ١٩٣٢. الحاضرون من اليسار إلى اليمين شارلى شابلن ولويس بى. ماير رئيس إم. جى. إم وكلارك جيبل.



تعليق الصورة رقم ٢٩

وردة مليئة بالأشواك. إنها ماى ويست بطلة فيلم "لم تكن خطيئة" ١٩٣٤ أحد أهم المؤثرين فى حملة هوليوود ضد أفعال الرقابة تجاه أفلام ما قبل الحرب.



تعليق الصورة رقم ٣٠

إلزا لانشستر فى دور آن أوف كليفز مع زوجها تشارلز لاتون فى دور الملك هنرى الثامن فى المشهد الذى رأى الرقباء مراعاة الاحتشام فيه من فيلم "الحياة الخاصة لهنرى الثامن" ١٩٣٣

إخراج ألكسندر كوردا.



تعليق الصورة رقم ٣١

أول مصاصة دماء على شاشة السينما. تيدا بارا تلعب دورها الذى خلدها

فى فيلم "أحمق كان هناك" ١٩١٥.



تعليق الصورة رقم ٣٢

قام جزء كبير من فيلم "الجسد والشيطان" ١٩٢٦ على العناق الحار اللاهث بين جريتا جاربو وجون جلبرت. وردَّ الرقيب بإزالة حوالى ربع هذه المشاهد أمام الجمهور البريطانى.



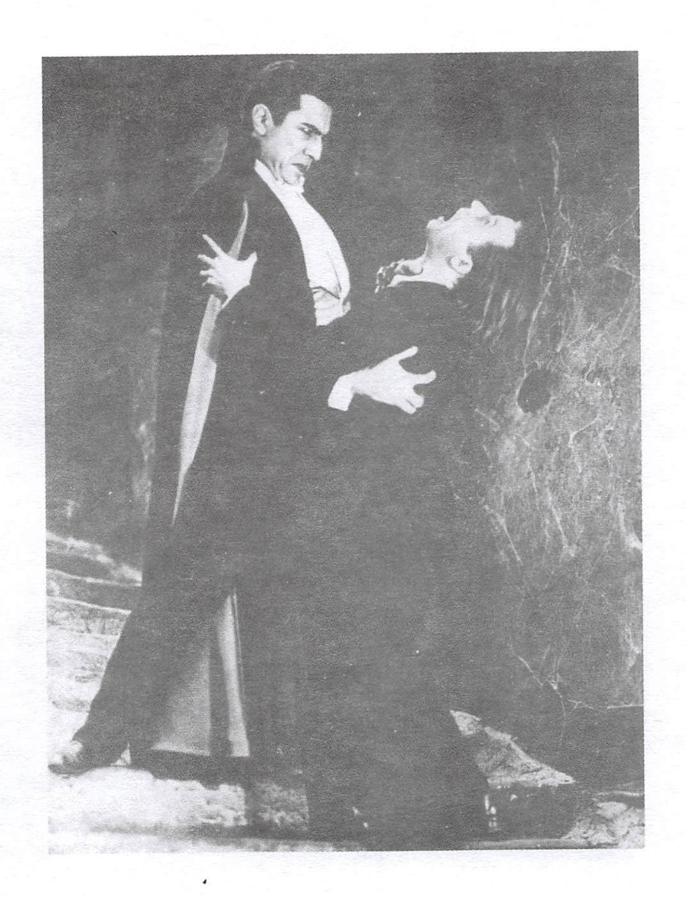
تعليق الصورة رقم ٣٣

نال المشهد الحسى بين جين هارلو وبن ليون فى فيلم "ملائكة الجحيم" ١٩٣٠ حظه الوافر من تدخل مقص الرقيب.



تعليق الصورة رقم ٣٤

أبرزت ماى ويست جمال جسدها فى فيلم "هى فهمته خطأ" ١٩٣٣. أضفى إشباع الرغبة النهمة لدى النجمة الشهوانية فانتازيا مبهجة للكثيرين لكنه كان كابوسا للرقيب.



تعليق الصورة رقم ٣٥

سبع دقائق حذفت من النسخة السينمائية التى ظهرت ١٩٣١ من فيلم "دراكيولا" بطولة بيلا لوجوزى فى دور الكونت الأسطورى قبل التعرض لمقص الرقيب وهو ما مرره غالبا بسهولة من المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام.



تعليق الصورة رقم ٣٦

حقيقة الأمر أن الوحش أدار الفتاة الصغيرة حول رأسه قبل إلقائها فى البحيرة. اقترح بوريس كارلوف اقتراحا طيبا باستبدال ذلك المشهد بالزهور العائمة. مع ذلك واجه فيلم "فرانكنشتاين" ١٩٣٢ مشاكل مع الرقيب.



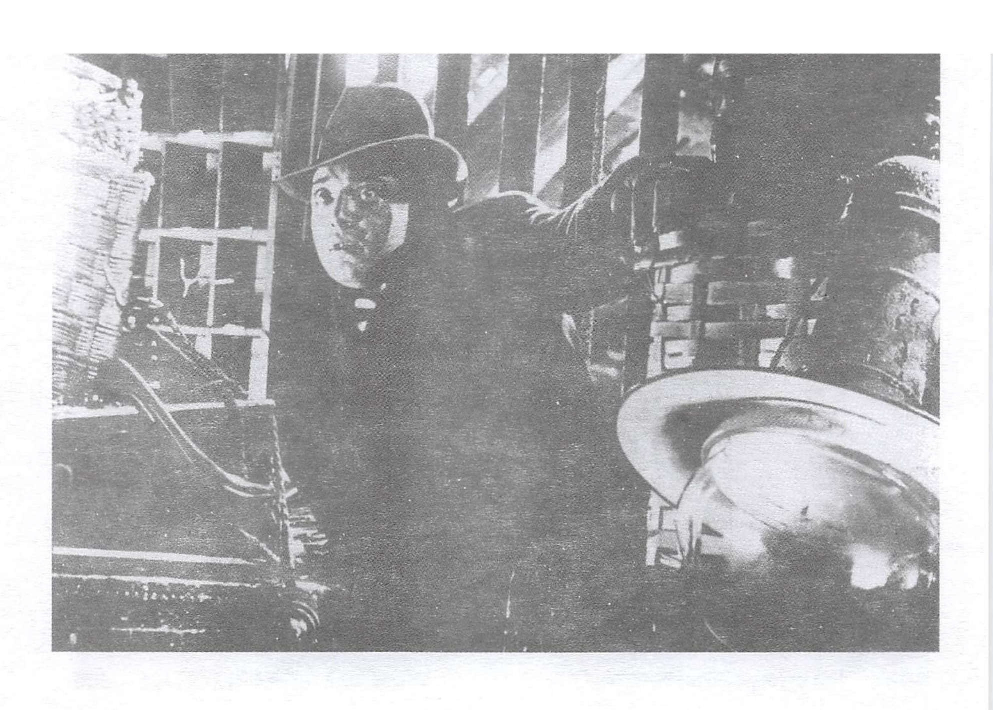
تعليق الصورة رقم ٣٧

المخرج تود باروننج مع بعض أبطال فيلم "مخلوقات استثنائية" . مُنع عرض هذا الفيلم منذ عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٦٣ ضاربا الرقم القياسى الأول فى أطول حظر عرفته السينما البريطانية عبر تاريخها.



تعليق الصورة رقم ٣٨

طاقة صغيرة وجدت طريقها داخل غطاء الأكفان ليتمكن البطل التعيس لفيلم "مصاص دماء" ١٩٣١ إخراج كارل درايبر من متابعة ما يدور فى طريقه لجنازته. تأجل التصريح بعرض الفيلم حتى صدور التقييم "إتش/H" المخصص لأفلام الرعب "Horror" عام ١٩٣٣.



تعليق الصورة رقم ٣٩

بيتر لور فى دور قاتل الطفل فى دوسلدورف فى المشهد الشهير بفيلم "إم/M" ١٩٣١ إخراج فريتز لانج. وهو المشهد المعروف الآن بأنه من أسوأ اللحظات المتتابعة التى هلهلها مقص الرقيب بعنف فى بريطانيا.



تعليق الصورة رقم ٤٠

أكد التعاون المتزايد بين هوليوود والمجلس البريطانى لتصنيف الأفلام فى الثلاثينيات أن فيلما حادا مثل "نهاية مميتة" ١٩٣٧ بطولة جويل ماكريا وهمفرى بوجارت يمكن أن يمر من تحت أنف مقص الرقيب بلا أى إصابات.



تعليق الصورة رقم ٤١

باربرا ستانويك فى دور المرأة المتيمة مع نيلز آستير فى دور سيد الحرب المعتقل الغارق فى الملذات فى فيلم "الشاى المر للجنرال ين" ١٩٣٢. قصة حب صينية -أمريكية عُرضت فى بريطانيا لكنها تعرضت للحظر داخل أنحاء الإمبراطورية.



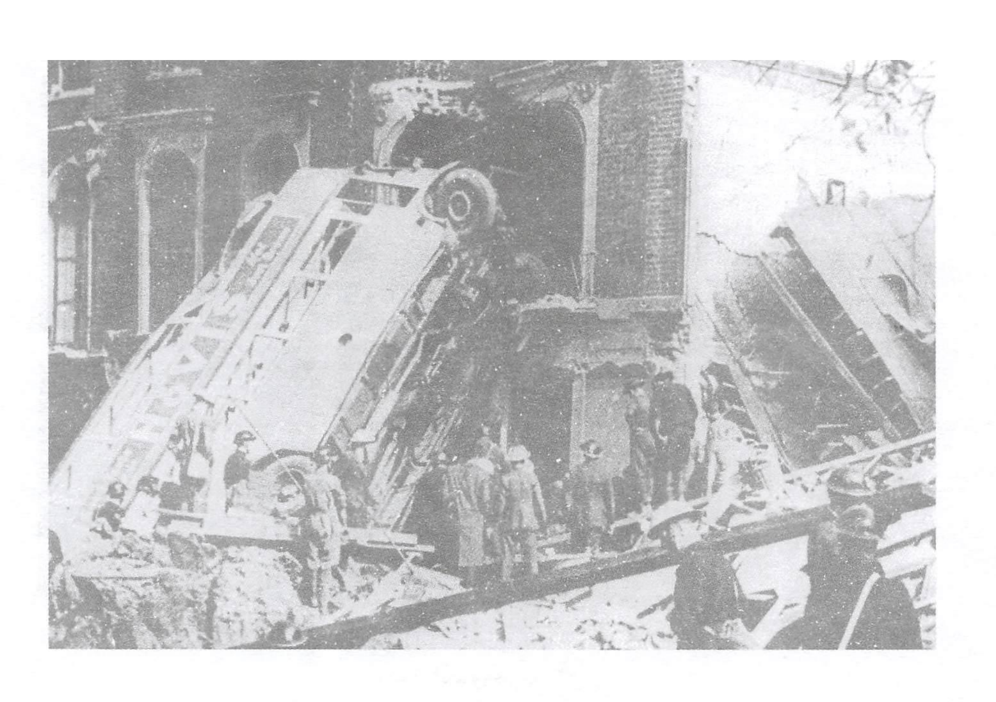
تعليق الصورة رقم ٤٢

كارل جرانت مع سام جاف فى فيلم "حياة فرسان البنغال وجانجا دين" ١٩٣٩. تسبب عدم مراعاة الفيلم للعادات الهندية فى حدوث مظاهر شغب مما أدى إلى انسحاب الفيلم فيما بعد من دور عرض مالايا والهند.



تعليق الصورة رقم ٤٣

"زنجى، زنجى" كان الهتاف الذى أطلقه قائد المجموعة (ريتشارد تود) بعد عودته من مهمة التفجير الشهيرة فى فيلم "غزاة السد" ١٩٥٥. هكذا يرى رواد السينما الصورة المجسدة لحالة اللامبالاة المسيطرة فى ذلك الوقت تجاه ثلاثة وعشرين ألف جندى كاريبى أسمر البشرة يحاربون من أجل رفعة الإمبراطورية جنبا إلى جنب مع أقرانهم أصحاب البشرة البيضاء فى الحرب العالمية الثانية.



تعليق الصورة رقم ٤٤

لا توحى مشاهد الهدم والتخريب كما ظهرت فى الفيلم التسجيلى "لندن يمكنها تحمل المسئولية" ١٩٤٠ بالقيم الأخلاقية بين المقاتلين المجاهدين الذين تم تجنيدهم من أنحاء المستعمرات إعلاء لراية الإمبراطورية.



تعليق الصورة رقم ٤٥

المأزق الذى واجهه الرقيب القائم فى المستعمرات مع أفلام الميلودراما البلشفية مثل فيلم "فارس بلا درع" ١٩٣٧ كان ضرورة التلميح إلى الفقر ولو من بعيد تقديرا لمذهب الواقعية.



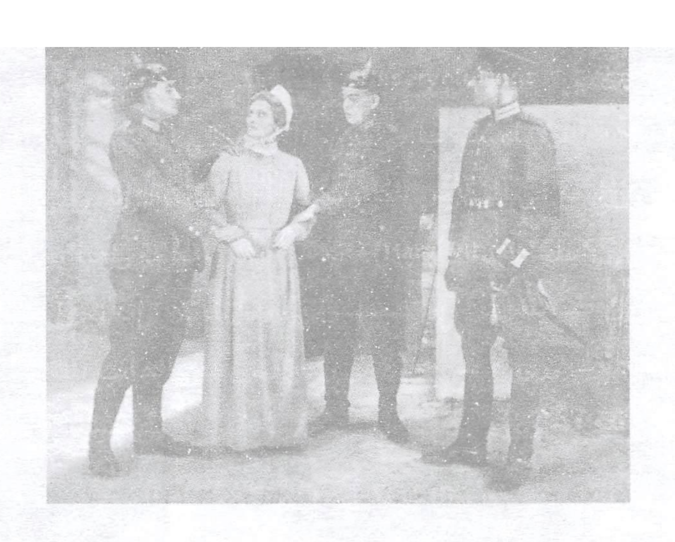
تعليق الصورة رقم ٤٦

أرسل بول مونى فى فيلم "غضب أسود" ١٩٣٥ أثناء فترة الإحباط الاقتصادى اقتراحا بعمل منظومة أخرى لعمال المناجم. رسالة كان لا بد ألاَّ يراها جمهور السينما فى الهند فى خضم المجاعات التى اجتاحت البلاد.



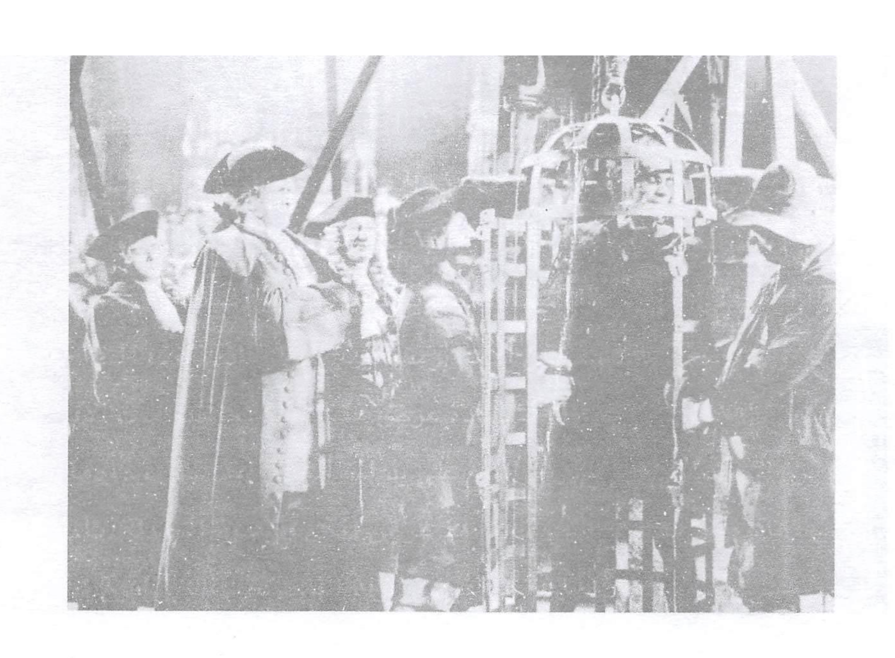
تعليق الصورة رقم ٤٧

الانتقام العنصرى: البطل الذى يحتضر (شارلتون هستون) سيمتطى جواده الأبيض ليقود المسيحيين لتحقيق النصر على المغاربة. هذا ما دفع الرقيب المسلم فى كاراتشى إلى اقتلاع فيلم "السيد" ١٩٦١ من جذوره ومعه هذا المشهد.



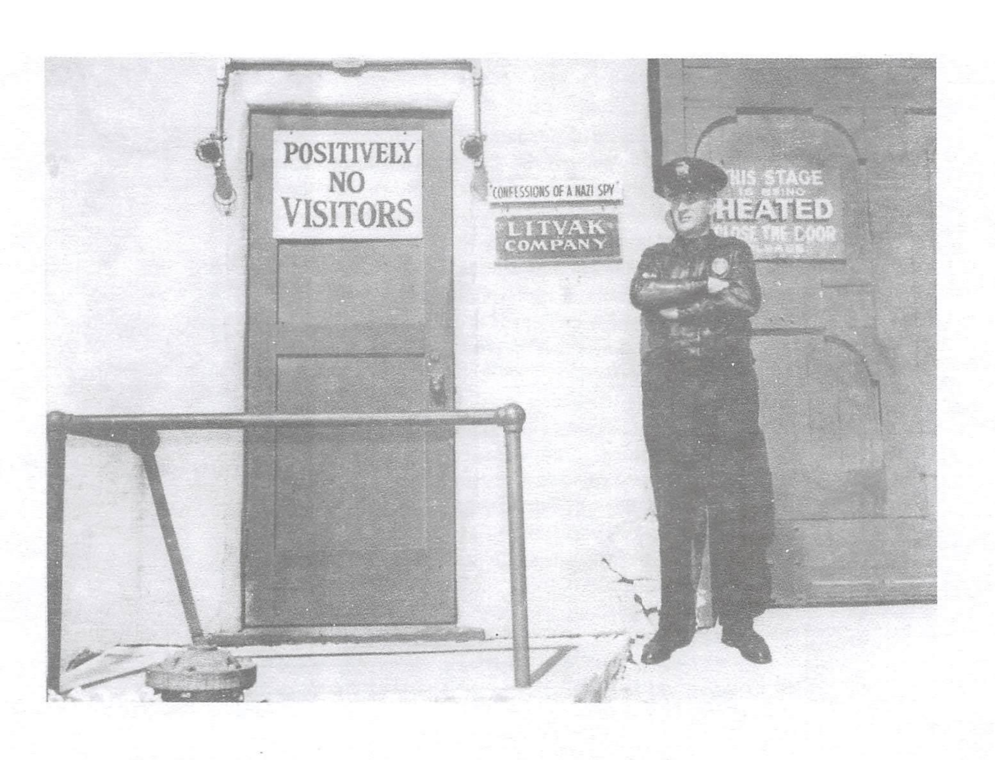
تعليق الصورة رقم ٤٨

فيلم "فجر" ١٩٢٨ بطولة سيبيل ثورنديك فى دور المرضة إديث كافيلن، التى عاصرت الحرب العالمية الأولى وأعدمها الألمان بتهمة التجسس. بعد مثابرة من المخرج هربرت ولكوكس اتضح أن الفيلم تم منع عرضه بناء على تعليمات وزير الخارجية الألمانى.



تعليق الصورة رقم ٤٩

"زوس اليهودى" ١٩٣٤ هو الفيلم البريطانى الوحيد فى فترة ما قبل الحرب المناهض للسامية بوضوح، ونجح بفضل بطله كونراد فايت فى الالتفاف حول الرقيب لأن أحداثه كانت تدور فى المنطقة التاريخية الآمنة فى قلب القرن الثامن عشر.



تعليق الصورة رقم ٥٠

أحيط تصوير مشاهد فيلم "اعترافات جاسوس النازى" ١٩٣٩ بحماية حرس خاص بسبب التهديدات التى تلقاها العاملون به على يد أعضاء رابطة الألمان-الأمريكان.



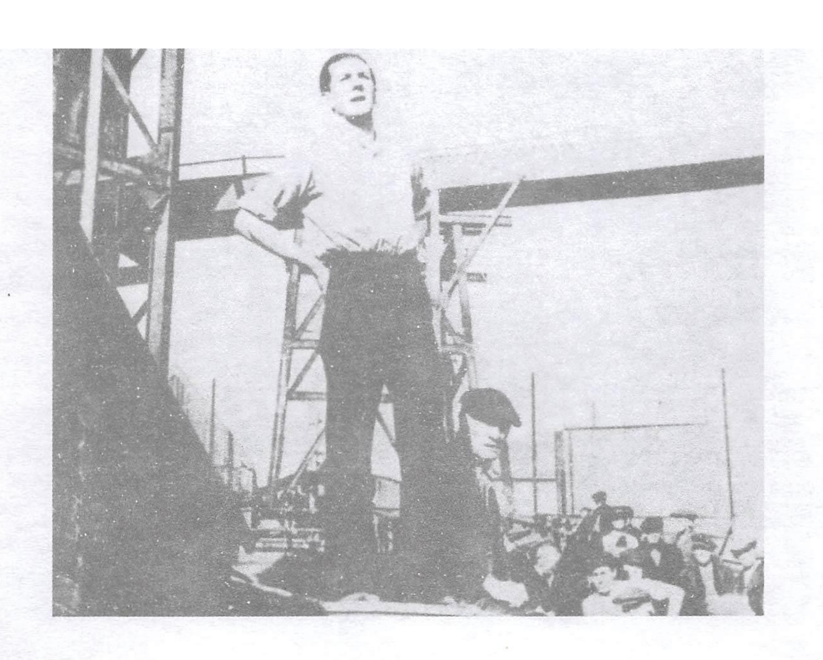
تعليق الصورة رقم ٥١

اصطدم سيناريو باستر هول بحائط المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام عام ١٩٣٨، وعندما انتهت مرحلة إنتاج الفيلم عام ١٩٤٠ تأكدت مدى وحشية هذا المشهد بدلا من تراجع درجة العنف مقارنة بالاسكريبت الأصلى.



تعليق الصورة رقم ٥٢

نتيجة ضرورة تحديد أهداف الحرب مرر الرقيب لأول مرة فى تاريخ الرقابة عام ١٩٤١ مشهد من فيلم "إعانة الحب" ليظهر رجال البوليس وهم يستخدمون هراواتهم ضد المحتجين.



تعليق الصورة رقم ٥٣

مرت الهجمات على الحالة الراهنة مثلما دعا مايكل ردجريف لتأميم المناجم فى فيلم "النجوم تنظر إلى أسفل" ١٩٣٩ بسلام فى وقت طالبت فيه الوحدة الوطنية بضرورة التعبير عن احتياجـات الطبقات كافة.



تعليق الصورة رقم ٥٤

لاقى عرض فيلم "السيدة الشريرة" ١٩٤٥ بطولة مارجاريت لوكود وجيمس ماسون قبول المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام رغم ممارسة الجنس خارج نطاق الزواج، على حين صمم الرقيب الأمريكى على ضرورة احتشام ملابس الآنسة لوكوود.



تعليق الصورة رقم ٥٥

أخبر تيو (أنتون والبروك) صديقه الكولونيل العصبى القديم (روجر ليفيسى) أن "الحرب لم تعد منافسة فى الدماء بين الرجال". وقد استثنى تشرشل "التعريف الألمانى" للحرب؛ لكن التحريض الرقابى الرسمى ضد فيلم "حياة وموت الكولونيل بلمب" ١٩٤٣ كان مجرد لعبة استهدفت جمهور السينما الأمريكى!



تعليق الصورة رقم ٥٦

لاقى فيلم "صخرة برايتون" ١٩٤٧ إخراج الإخوة بولتنج فى بداياته هجوما، ثم عاد ونال استحسان النقاد فى الوقت الحالى، وفيه جسد الممثل ريتشارد أتنبورو دور البطل الباكى الذى روع لجوّه إلى العنف الشديد كيان الرقباء.



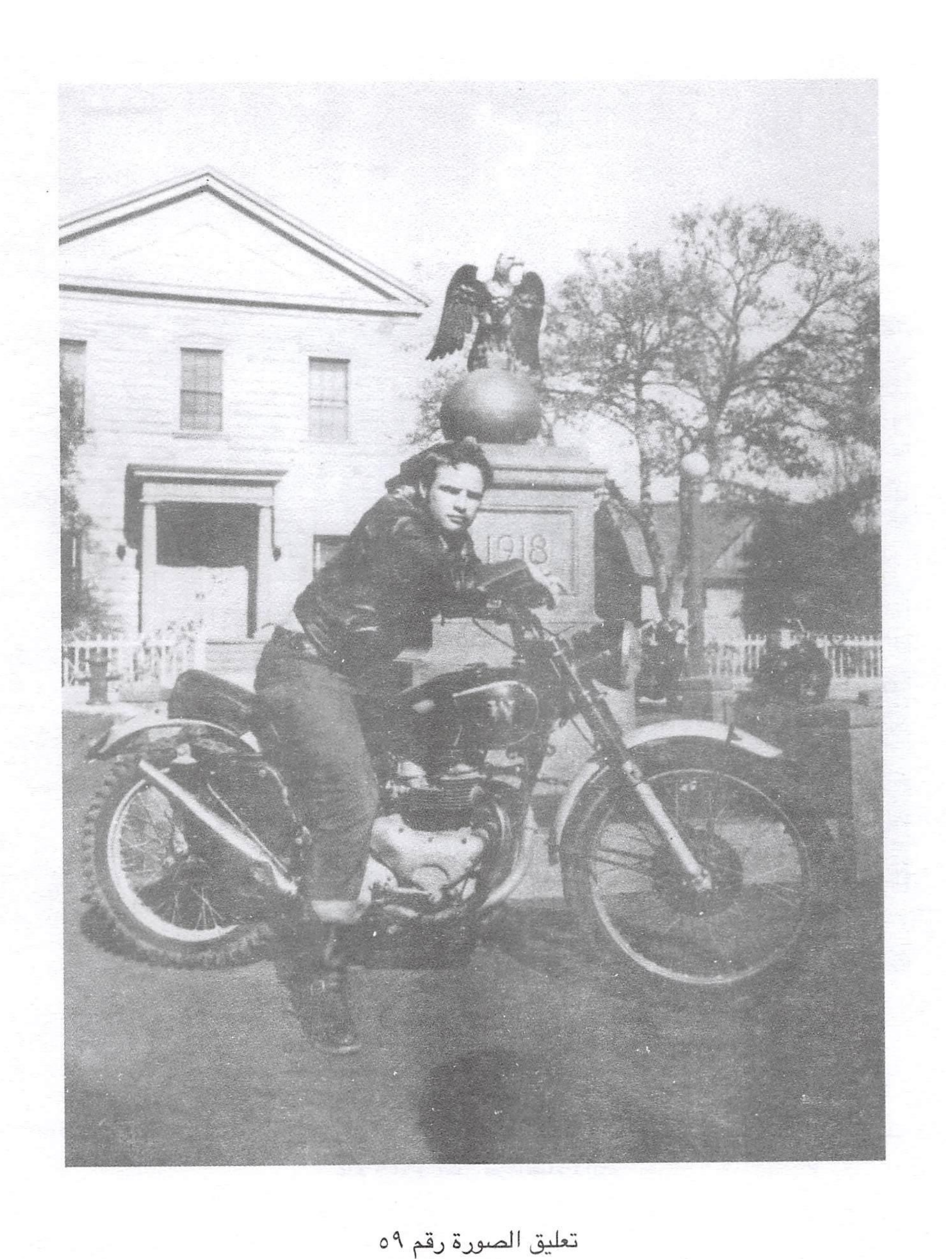
تعليق الصورة رقم ٥٧

برغم عدم التناغم بين صفحات الكتاب والسيناريو فإن عرض فيلم "لا يوجد أركيديا من أجل مس بلانديش" ١٩٤٧ إخراج جيمس هادلى تشيز أثار ازدراء النقاد مما اضطر الرقيب للاعتذار عن تمريره.



تعليق الصورة رقم ٥٨

تطلبت أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة مثل "أرز مرير" ١٩٤٨ واقعية كبيرة من الرقيب.



تعليق الصورة رقم ٥٩

أصبحت الملابس الجلدية لمارلون براندو فى فيلم "الجامح" ١٩٥٣ أيقونة الأجيال الراسخة للشباب البريطانى بسبب منع عرض الفيلم على مدى خمسة عشر عاما.



تعليق الصورة رقم ٦٠

تواسى الزوجة (آن فرانسيس) زوجها المدرس داديير (جلين فورد) بطل فيلم "أدغال السبورة" ١٩٥٥. تسببت موسيقى الروك آن رول داخل الفيلم فى انهيار السينما البريطانية فى صيف عام ١٩٥٦ أكثر من الفيلم ذاته.



تعليق الصورة رقم ٦١

اعتبر الإخوة وارنر مشهد العراك بالسكين لجيمس دين فى فيلم "تمرد بدون سبب" ١٩٥٦ حامل رسالة فيلمهما. لكن الرقيب البريطانى طالب بحذفه وتحقق له ما أراد.



تعليق الصورة رقم ٦٢

وزع جى. لى تمسون مخرج فيلم "مشروب مثلج فى الإسكندرية" ١٩٥٨ نشرة أرجع فيها تصاعد ترهل صناعة السينما إلى الرقيب أثناء عام ١٩٥٨. ربما نفسر قوة معارضته بسبب المعاملة التى لاقاها فيلمه على يد المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام.



تعليق الصورة رقم ٦٣

"آه... ألم يكن ذلك أمرا يفوق الخيال؟" سؤال وجهته هيذر سيرز إلى لورانس هارفى أثناء مشهد ممارسة الحب بينهما فى فيلم "غرفة على القمة" ١٩٥٨. هكذا دخلت تلك التنهيدات والمفردات الجنسية قاموس السينما البريطانية.



تعليق الصورة رقم ٦٤

لعبت آنا كارينا دور غانية فى فيلم "تعيش حياتها" ١٩٦٢ إخراج جان-لوك جودار.. هذا الفيلم واحد من سلسلة أفلام أخرى لمخرجين مثل برجمان وأنطونيونى وهتشكوك وبازولينى وبيلى وايلدر وجودار تعرضت لتدخلات مقص الرقيب فى الستينيات.



تعليق الصورة رقم ٦٥

يحاول جيمس ماسون الذى لعب دور هامبرت هامبرت إغراء حبيبته المراهقة فى فيلم "لوليتا" ١٩٦٢.
طالبت الرقابة على السيناريو سيناريست الفيلم نابوكوف برفع سن الفتاة من اثنى عشر عاما إلى أربعة عشر عاما.



تعليق الصورة رقم ٦٦

نال فيلم "ليلة السبت وصباح الأحد" ١٩٦٠ بطولة ألبرت فينى وريتشل روبرتس حظه من قطعات مقص الرقيب كنموذج لأفلام مطبخ مَلَل الحياة اليومية.



تعليق الصورة رقم ٦٧

استقر آلان بيتس داخل دائرة الحياة الزوجية مع عروسه (جون ريتشى) وحماته (ثورا هيرد) فى فيلم "نوع من الحب" ١٩٦٢ إخراج جون شليسنجر.



تعليق الصورة رقم ٦٨

كان قدر فيلم "هذه الحياة الرياضية" ١٩٦٣ بطولة ريتشارد هاريس وريتشل روبرتس تحمُّل قطعات الرقابة والتقليل من اتجاهه الطبيعى مثله مثل الكثير من الأفلام الاجتماعية الواقعية.



تعليق الصورة رقم ٦٩

المبارزة الشهيرة بين ألبرت فينى وجويس ردمان فى فيلم "توم جونز" ١٩٦٣

التى تراجعت قوتها كثيرا والفضل فى ذلك للرقابة.



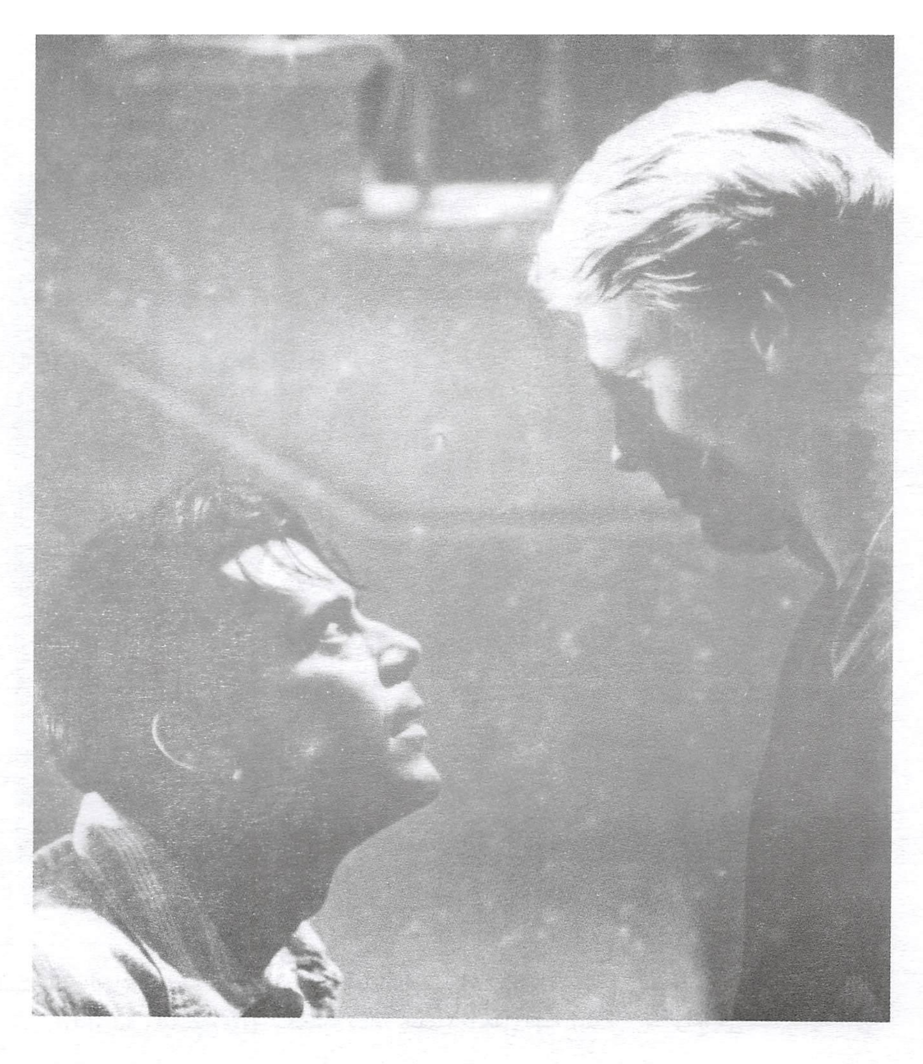
تعليق الصورة رقم ٧٠

كيفية استقبال شخصية المحامى العنيف ملفيل فار بطل فيلم "ضحية" ١٩٦١ كنموذج مبكر لإعلان "الشذوذ".



تعليق الصورة رقم ٧١

استطاع ملفيل فار (ديرك بوجارد) فى فيلم "الضحية" ١٩٦١ الاعتراف لزوجته (سلفيا سيمز) عندما قال" أنا أريده"، ليصبح أول شخصية شاذ جنسيا تتجلى بهذا الشكل الصريح فى فيلم سينمائى.



تعليق الصورة رقم ٧٢

فر الفيلم الجنسى المتأرجح "الخادم" ١٩٦٣ إخراج جوزيف لوزى وبطولة جيمس فوكس وديرك بوجارد من تحت مخالب مقص الرقيب غالبا بسبب علاقة الصداقة بين لوزى وجون تريفليان سكرتير المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام.



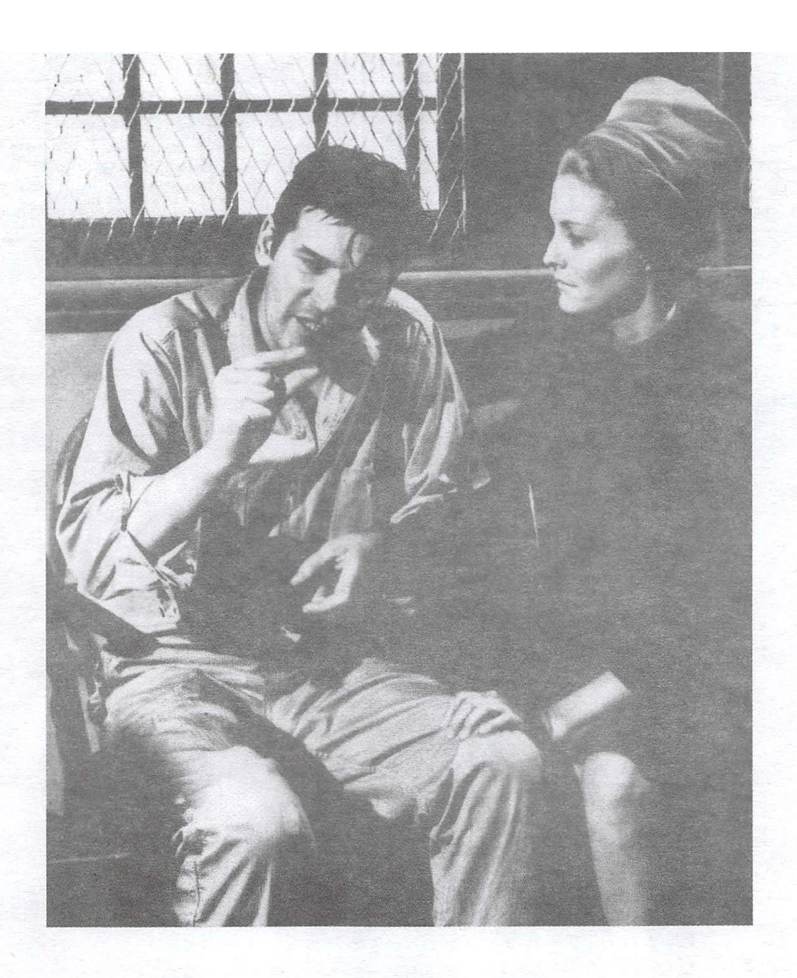
تعليق الصورة رقم ٧٣

آنا كارينا مع رفيقها فى فيلم "تعيش حياتها" ١٩٦٢. تعرضت المشاهد الجسدية للبتر خوفا من نظرة جان-لوك جودار الحيادية إلى البغاء، والتى "ربما تثير تعليقات نقدية" خارج لندن.



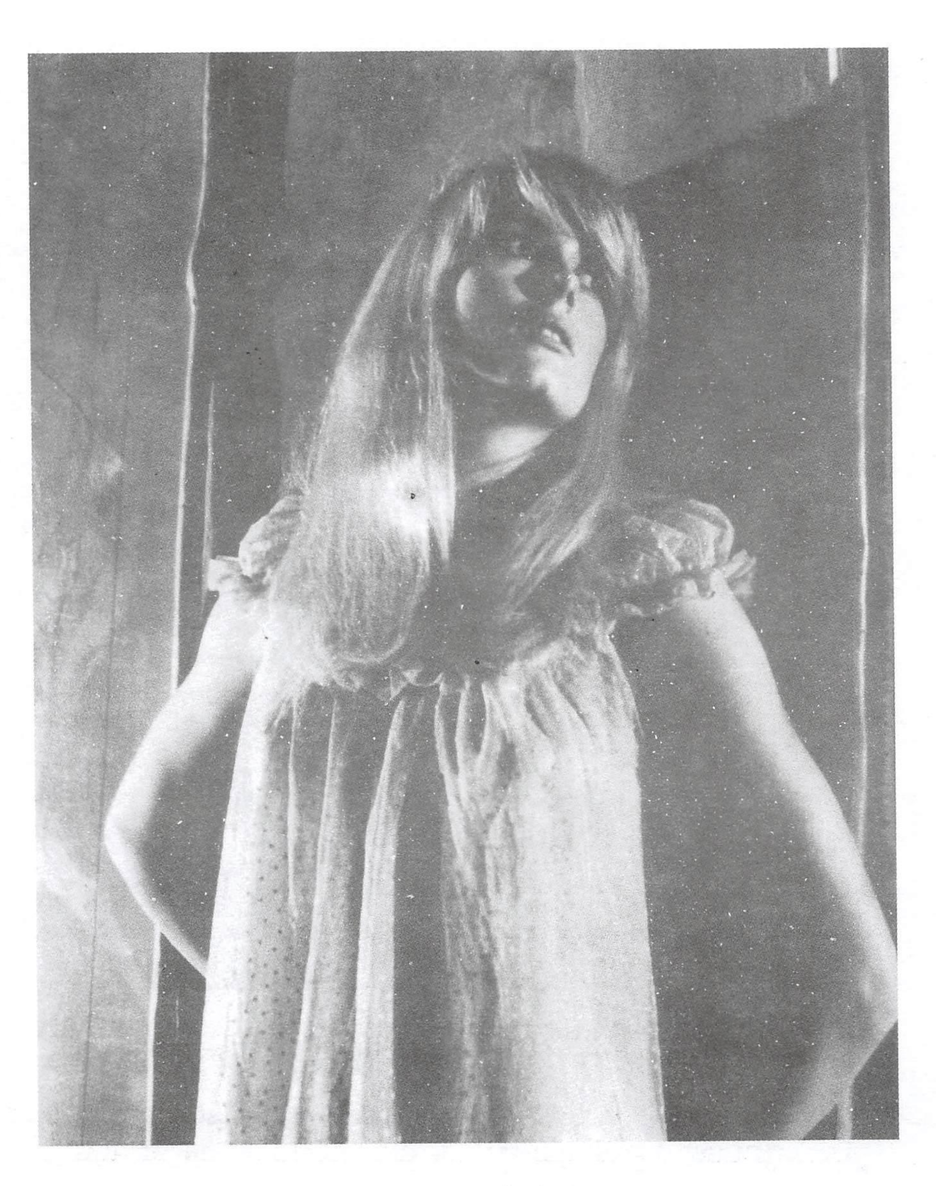
تعليق الصورة رقم ٧٤

فى فيلم "عزيزتى" ١٩٦٥ قدمت جولى كريستى مشهدا جنسيا داخل ملهى ليلى، أما النصف الذى يخص أداء الممثل فقد أزاله الرقيب.



تعليق الصورة رقم ٧٥

اكتشفت الممثلة كونستانس تاورز أن البطل المحقق الخاص (بروك بيترز) فى فيلم "دهليز الصدمة" قد جن جنونه. تلقى فيلم سام فولر حكما بالمنع عام ١٩٦٣ لمجرد اقتراح أن الإقامة فى مستشفى للأمراض العقلية ربما يحض على الجنون.



تعليق الصورة رقم ٧٦

تُنْصِت كارول (كاترين دى نيف) لشقيقتها وهى تمارس الجنس فى فيلم "نفور" ١٩٦٥ ليسمع الجمهور صوت النشوة لأول مرة فى السينما البريطانية.



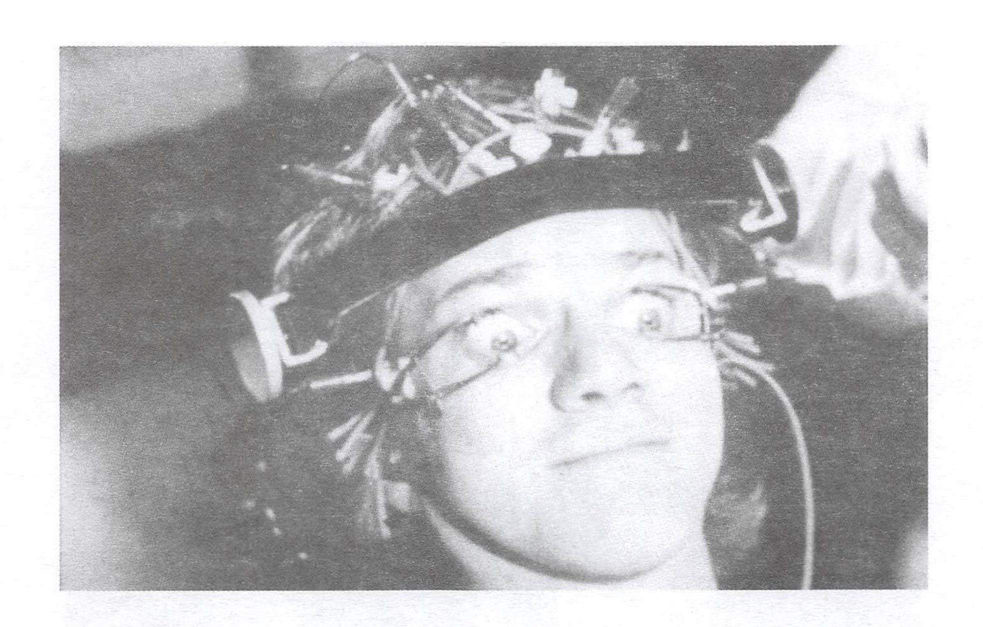
تعليق الصورة رقم ٧٧

نجح تعامل المخرج لويس بونيل مع التدهور الجنسى للزوجة (كاترين دى نيف) فى فيلم "جمال اليوم" ١٩٦٧ فى اكتساب موافقة المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام.



تعليق الصورة رقم ٧٨

يناقش جون تريفليان سكرتير المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام أدق تفاصيل مونتاج الفيلم مع آندى وارول.



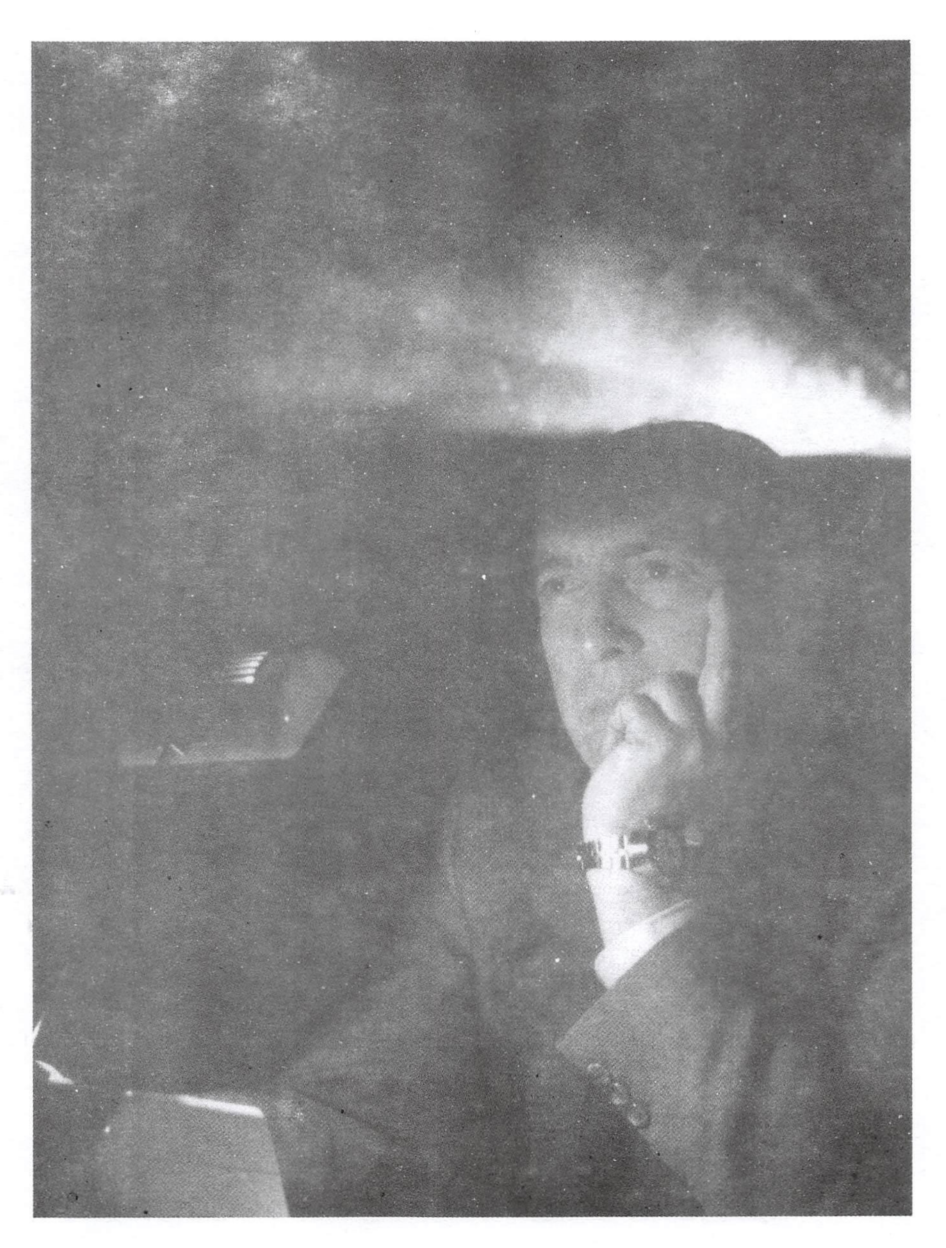
تعليق الصورة رقم ٧٩

حتى الآن مازال فيلم "البرتقالة الآلية" ممنوع مشاهدته فى دور العرض البريطانية بفرمان من مخرجه ستانلى كوبريك علما بأنه مر من بين ضفتى مقص الرقيب دون حذف.



تعليق الصورة رقم ٨٠

يوجه المخرج والرقيب الذاتى ستانلى كوبريك ممثله باتريك ماجى فى دور السيد ألكسندر فى موقع تصوير فيلم "البرتقالة الآلية".



تعليق الصورة رقم ٨١

رئيس الرقباء جيمس فيرمان فى حجرة المشاهدة بالمجلس البريطانى لتصنيف الأفلام.



تعليق الصورة رقم ٨٢

عاد الفيلم الأمريكى الاستهلاكى المبتذل "إلزا، ذئبة من قوات الحماية الخاصة" ١٩٧٥ للظهور على السطح مرة أخرى فى بدايات الثمانينيات بصفته "فيديو رديئا"، وهو المستوحى من مشوار حياة إلزا كوش قائدة المعتقل.



تعليق الصورة رقم ٨٣

فى فيلم "الموت فى نهاية الأسبوع" ١٩٧٦ يتوسل الزوج الكتوم للعصابة أن يفرغوا شحنة غضبهم تجاه زوجته. نال الفيلم تعاطف مجلس الرقابة لأنه يطرح مفهوم العنف ضد الملكية أكثر من الأشخاص.



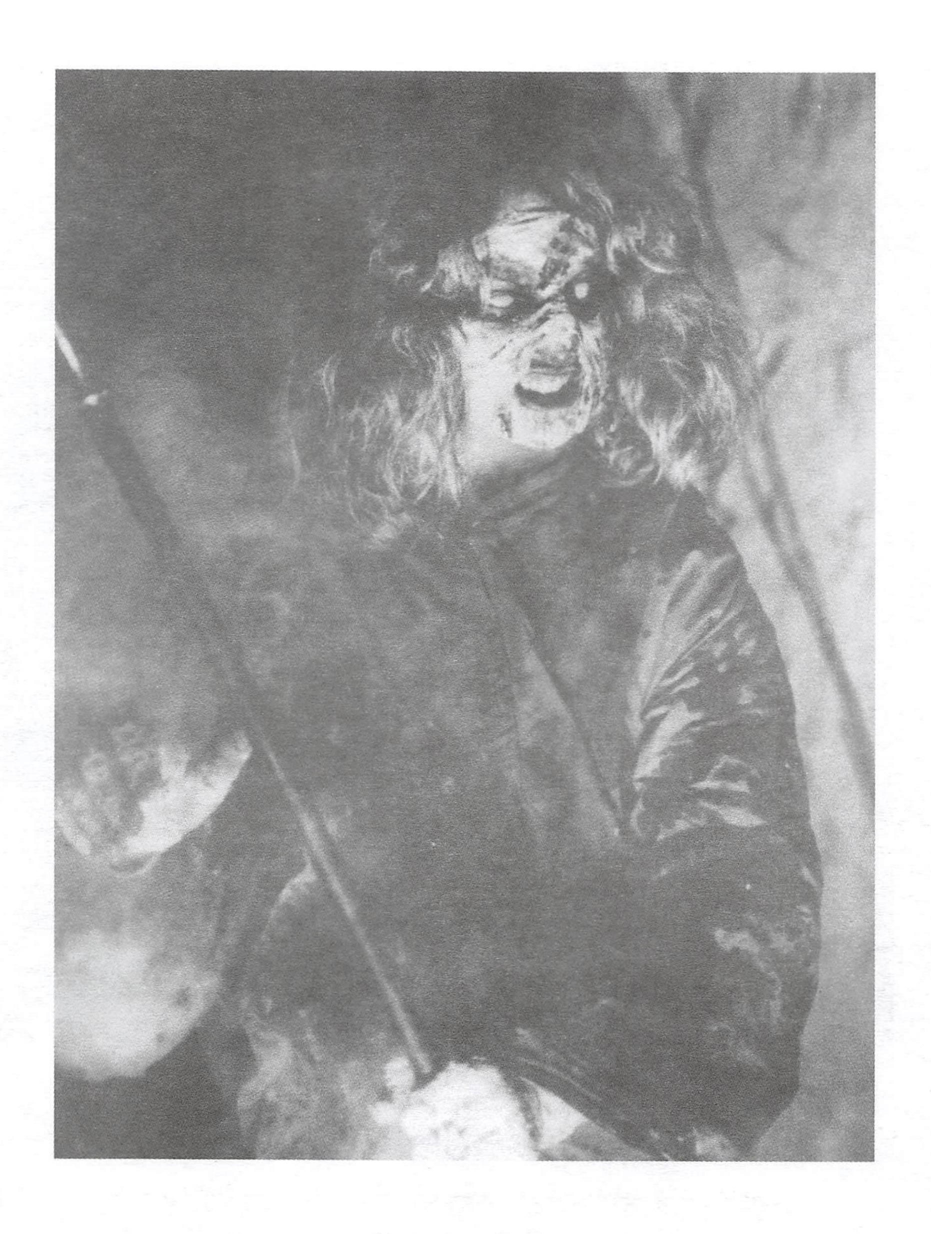
تعليق الصورة رقم ٨٤

فيلم "يوم الجمعة الثالث عشر" ١٩٨٠. نموذج الوجه المقبول من العنف حسب تصريحات جيمس فيرمان مدير المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام.



تعليق الصورة رقم ٨٥

بناء على قانون حماية الأطفال لم يكن بمقدور أوسكار (ديفيد بينيت) الظهور في لحظة ممارسة والديه للحب. لهذا لزم التغيير مراعاة لذلك.



تعليق الصورة رقم ٨٦

استقبل عشاق أفلام الرعب فيلم "الموتى الأشرار" ١٩٨٣ إخراج سام ريمى بحفاوة، على حين خسفت به مارى وايتهاوس الأرض وصنفته "الفيلم الردىء الأول" بجدارة.



تعليق الصورة رقم ٨٧

طاف عرض فيلم "طارد الأرواح الشريرة" ١٩٧٣ كل البلاد التى وصلها،

لكن عرضه ڤيديو اصطدم بقرار الحظر التام فى بريطانيا.



تعليق الصورة رقم ٨٨

ما أكثر أعباء الرجل الأبيض. فاق فيلم "اكتشاف آكلى لحوم البشر" ١٩٨٠ كل حدود الخيال فى الرعب. وبالطبع نال المكانة التى يستحقها فى خانة "الأفلام الرديئة" بفضل ما حفل به من مظاهر "سجناء الحرب فى الأسر... الموت جوعا فى الأسر... أكل لحوم البشر!".



تعليق الصورة رقم ٨٩

استحق فيلم "القاتل المتوحش" ١٩٨٠ إخراج آبل فيرارا بعنوانه وآفيشه أن يصبح هدفا واضحا لطرد الأرواح الشريرة أثناء فترة الذعر من الفيديو فى بدايات الثمانينيات.



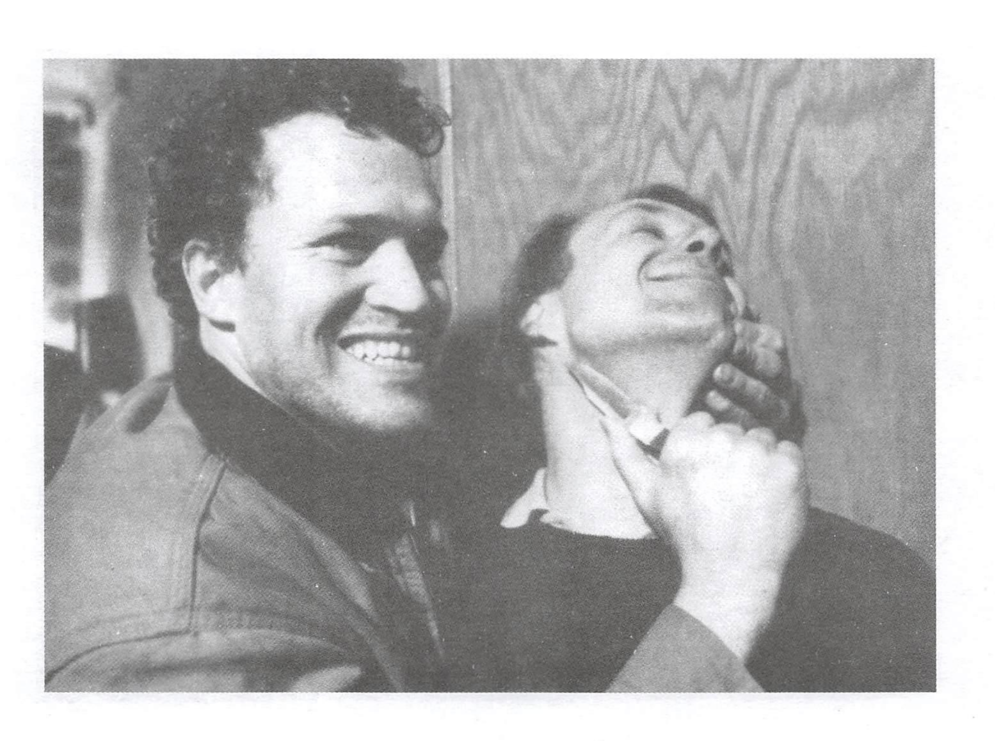
تعليق الصورة رقم ٩٠

تعرض فيلم "المدمر ٢" إنتاج ١٩٩١ للكثير من القطع مثل العديد من أفلام المغامرات والآكشن هذه الأيام.



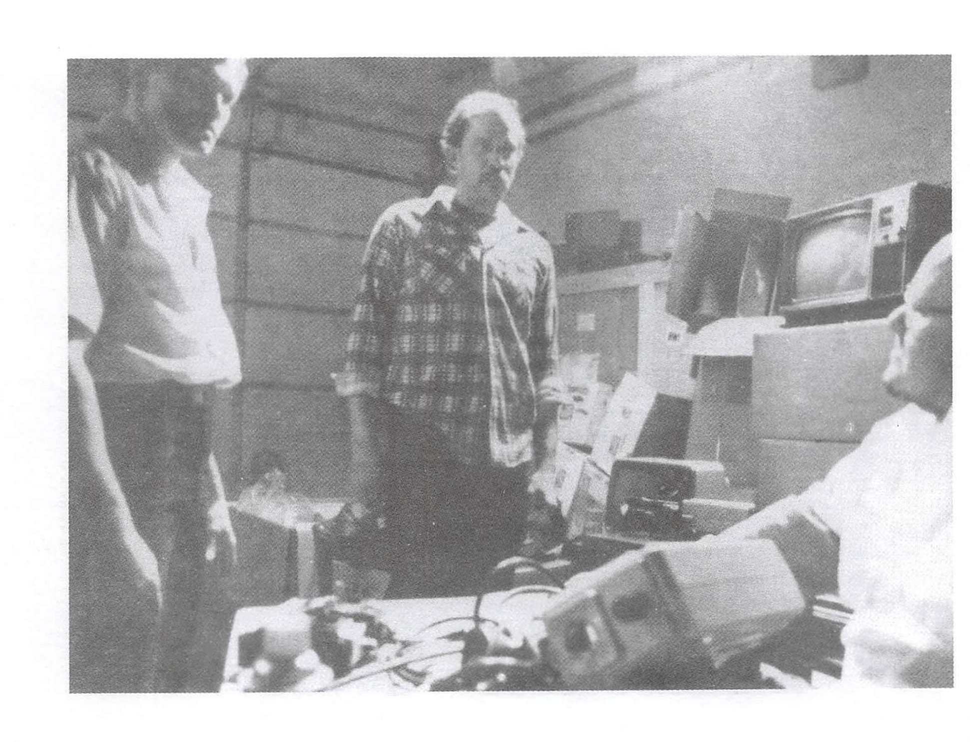
تعليق الصورة رقم ٩١

يستولى اللصوص على البنك فى فيلم "لقطة انكسار" ١٩٩١ إخراج كاثرين بجلو مما عرضه للكثير من الحذف على يد المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام مثل الكثير من أفلام التشويق والإثارة.



تعليق الصورة رقم ٩٢

هنرى (مايكل رووكر) مع المخرج والمشارك فى السيناريو كون ماكنوتون أثناء العمل فى فيلم "هنرى: بورتريه قاتل محترف" ١٩٨٩.



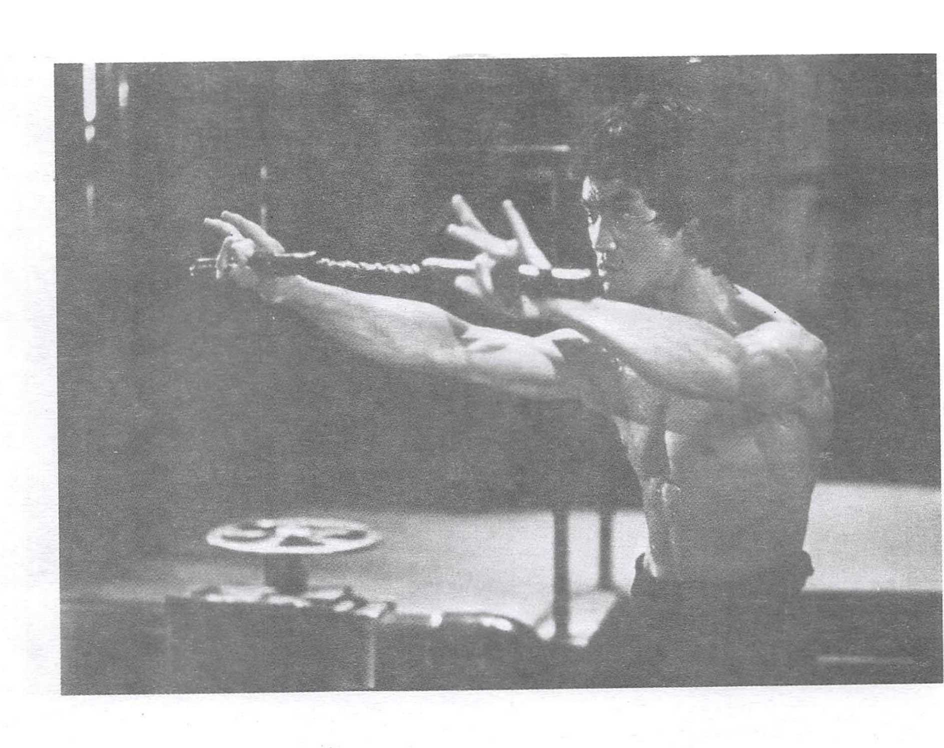
تعليق الصورة رقم ٩٣

هنرى بصحبة صديقه الصدوق أوتس (توم تاولز) يواجه صاحب متجر التليفزيونات (المسروق) فى بداية مشهد سينال مصير الحذف للسماح للفيلم بعرض الڤيديو.



تعليق الصورة رقم ٩٤

مر الجزآن الأول والثانى من فيلم "رامبو" بسلام وأمان من المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام، بينما تزامن خضوع فيلم "رامبو ٣" إنتاج ١٩٨٨ للحذف مع حادث قتل مايكل راين فى هنجرفورد مما كلف الفيلم التضحية بدقيقة من الأحداث.



تعليق الصورة رقم ٩٥

الأسلحة المرعبة كما جسدها سيدها بروس فى فيلم "دخول التنين" ١٩٧٣.



تعليق الصورة رقم ٩٦

لا يُسمح لمن هم أقل من خمسة عشر عاما بمشاهدة فيلم "فصيلة عسكرية" ١٩٨٦ إخراج أوليفر ستون الذى يتناول حرب فيتنام، لكنه كان من السهل منحه تقييم "١٨".



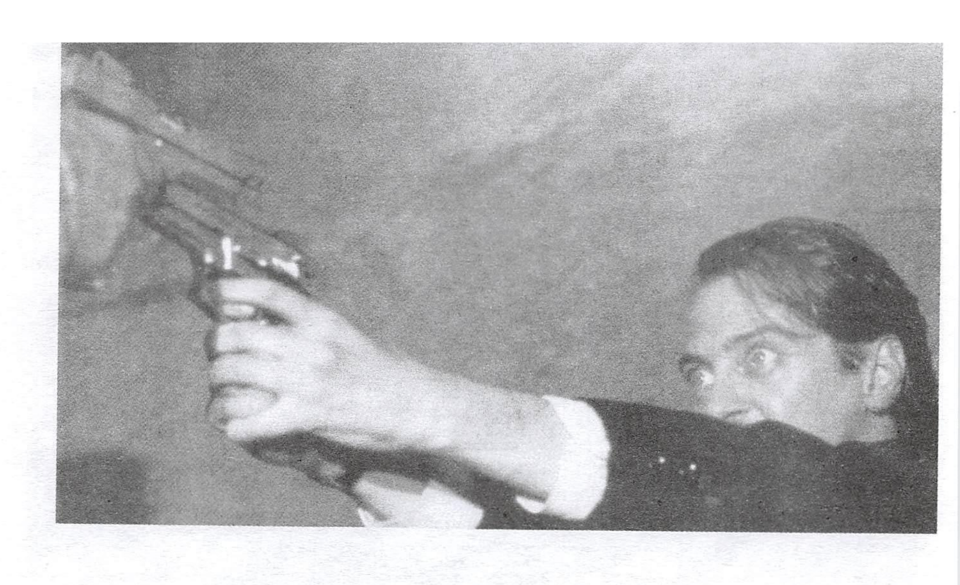
تعليق الصورة رقم ٩٧

نال فيلم حرب فيتنام "خزانة ممتلئة بالطلقات" ١٩٨٧ إخراج ستانلى كوبريك تصنيف "١٨" فى حين أنه كان يمكنه الحصول على تصنيف "١٥" بسهولة.



تعليق الصورة رقم ٩٨

تم توجيه الفيلم الأسترالى "الرءوس الحليقة" ١٩٩٢ إلى عروض الفيديو حيث تقدم إلى المجلس البريطانى لتصنيف الأفلام قبل قتل جيمس بلجر.



تعليق الصورة رقم ٩٩

لم يجد فيلم "مستودع الكلاب" ١٩٩٢ إخراج كوينتن تارانتينو حظه مع عروض الفيديو أبدا لأنه تقدم للحصول على تصيح الرقابة بعد قتل جيمس بلجر.



تعليق الصورة رقم ١٠٠

تم حذف المؤثر الصوتى المصاحب لجودى فوستر وهى تداعب روبرت دى نيرو بفعل فاضح فى فيلم "سائق التاكسى" ١٩٧٦ إخراج مارتن سكورسيزى.



THE Sun

FREE MINCE PIE FOR YOU TODAY DETAILS PAGE 15

20p

Friday, November 26, 1993 20p Audited daily sale for October 3,778,312

Brave Roy's cancer is back

By NICK PARKER

TV star Roy Castle is battling cancer again – 15 months after he thought he had beaten the killer disease.

The 61-year-old Record Breakers host went for new medical tests after feeling breathless.

His worst fears were confirmed on Tuesday when doctors revealed that cancerous cells had returned to his lungs.

He has been given chemotherapy tablets to keep the cancer in check while more tests are carried out.

Roy . . . I'll beat it

And he has pulled out of a variety show in Blackpool to have "a complete rest."

Non-smoker Roy, who lost his hair during radiotherapy last year, said last night: "I didn't want this to be known too soon because I didn't want cancer sufferers in my position to lose hope.

"I certainly haven't – and I'm determined to fight this disease and beat it again. I will battle it all the way."

His wife Fiona, 53, said at their home in Gerrards Cross, Bucks: "Roy won't have to go back to hospital.

"Doctors said it would do more harm than good if he went through all the treatment again.

"It's obviously a set-

Continued on Page Seven

FRENCH KEVOLUTION

Kevin is now the most popular name for baby boys in France, ahead of Pierre or Francois.

For the sake of ALL our kids... BURN YOUR VIDEO NASTY

By CHRIS PHARO and ALAN MUIR

A VIDEO chain boss yesterday torched his entire £10,000 stock of tapes linked to the James Bulger murder.

And last night The Sun launched a nationwide campaign to get all other copies of Child's Play 3 burned. If you own one yourself, burn it safely. If you have rented one, take it back to the shop and ask the dealer to destroy it.

Last night Liverpool MP David Alton praised The Sun's campaign.

He said burning was the answer to the "gratuitous nastiness" of the video, which may have been seen by Jon Venables, one of the killers.

The boss who burned his Child's Play tapes – including 300 copies of No 3, featuring evil doll Chucky – is Imtiaz Ahmad, 52. He is marketing director of Azad Video, Scotland's biggest chain.

And as the nasties went up in a bonfire at Glasgow he said: "As soon as I saw The Sun report I ordered the shelves in our 80 stores cleared. I'm not having that kind of stuff in my shops. Child's Play 3 is spine-chilling, really nasty."

Liberal Democrat Mr Alton – MP for Mossley Hill, Liverpool, where the murder happened – said: "This video is a piece of

Continued on Page 11

PLAY £26,000 SUN BINGO AND £48,000 NOUGHTS AND CROSSES – PAGE 40

تعليق الصورة رقم ١٠١

قامت الصفحات الرئيسية بالتحريض على تنقيح أحدث فيلمين تقدما للحصول على تصريح رقابى. يتضمن الأول "نماذج غير لائقة للأطفال" ويتسبب الثانى فى "حدوث أضرار نفسية للأطفال".

ببليوجرافيا مختارة

المقدمة

Hooligan: A History of Respectable Fears by Geoffrey Pearson (Macmillan, 1983).

Folk Devils and Moral Panics by Stanley Cohen (Oxford, 1980).

الفصل الأول

A Pictorial History of Sex in the Movies by Jeremy Pascall and Clyde Jeavons (Hamlyn, 1975).

Dirty Movies, an illustrated History of the Stag Film, 1915 - 1970 by Al di Lauro and Gerald Rabkin (New York and London, 1976).

Came the Dawn by C. Hepworth (Phoenix, 1951).

A Million and One Nights by Terry Ramsaye (Simon & Shuster, 1926).

The History of the British Film 1896 - 1906 by Rachel Low and Roger Manvell (Allen & Unwin, 1949).

الفصل الثانى

The British Board of Film Censors: Film Censorship in Britain 1896 - 1950 by James C. Robertson (Croom Helm, 1985).

Annual Reports 1913 - 1937, British Board of Film Censors.

Film Censors and the Law by Neville March Hunnings (Allen & Unwin, 1967).

Cinema, Censorship and Sexuality 1909 - 1925 by Annette Kuhn (Routledge, 1988).

Notes on the Origin and Development of the British Board of Film Censors 1912 - 1952 by Sidney Harris (London, 1960).

The Lord Chamberlain's Blue Pencil by John Johnston (Hodder & Stoughton, 1990).

Celluloid Sacrifice by Alexander Walker (Michael Josef, 1966).

الفصل الثالث

The War, the West and the Wilderness by Kevin Brownlow (Alfred A. Knopf, 1978).

Behind the Mask of Innocence by Kevin Brownlow (Alfred A. Knopf, 1990).

The History of British Film 1914 - 1918 by Rachel Low (Allen & Unwin, 1950).

The Cinema: its Present Position and Future Possibilities, Report of Cinema Commission of Inquiry, July 1917.

Picture Palace. A Social History of the Cinema by Audrey Field (Gentry Books, 1974).

الفصل الرابع

BBFC Scenerio Reports 1931 - 1939 British Film Institute.

The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain 1930 - 1939 by Jeffrey Richards (Routledge, 1984).

The Censor, the Drama and the Film by Dorothy Knowles (Allen & Unwin, 1934).

The Political Censorship of Films by Ivor Montagu (Gollancz, 1929).

Nothing Sacred: Selected Writings by Angela Carter (Virago, 1982).

الفصل الخامس

The Hidden Cinema. British Film Censorship 1913 - 1972 by James C. Robertson (Routledge, 1974).

Caught in the Act. Sex and Eriticism in the Movies by David Shipman (Hamish Hamilton, 1985).

"The First Reality: Film Censorship in Liberal England" by Nicholas Pronay in Feature Films as History edited by K. R. M. Short (Croom Helm, 1981).

"The British Board of Film Censors and Content Control in the 1930s" by Jeffrey Richards in Historical Journal of Film, Radio and Television, Vols I and II.

الفصل السادس

Filming as Subversive Art by Amos Vogel (Random House, 1974).

The Erotic Arts by Peter Webb (Secker & Warburg, 1975).

Goldwyn by A. Scott Berg (Hamish Hamilton, 1989).

Hollywood Babylon by Kenneth Anger (Arrow Books, 1975).

الفصل السابع

"Movies and Mandarins: the Official Film and British Colonial Africa" by Rosaleen Smith in British Cinema History edited by James Curran and Vincent Porter (Widenfeld and Nicolson, 1983).

The Indian Film by P. Shah (Motion Picture Society in India, Bombay, 1950).

Film Censorship in India (Kino Calcutta, 1964).

Screening History by Gore Vidal (Andre Deutsch, 1992).

الفصل الثامن

Film and the Working Class by Peter Stead (Routledge, 1989).

"British Film Censorship and Propaganda Policy during the Second World War" by Nicolas Pronay and Jeremy Croft in British Cinema History edited by James Curran and Vincent Porter (Weidenfeld and Nicolson, 1983).

"British Film Censorship Goes to War" by James C. Robertson in Historical Journal of Film, Radio and Television, 1982.

Michael Powell. A Life in Movies. An Autobiography (Heinemann, 1986).

الفصل التاسع

The People's Peace: British History 1945 - 1989 by Kenneth O. Morgan (Oxford University Press, 1990).

Sex, Class and Realism. British Cinema 1956 - 1963 by John Hill (British Film Institute, 1986).

Nicholas Ray, An American Journey by Bernard Eisenschitz (Faber & Faber, 1993).

Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties by Peter Biskind (Pantheon Books, 1983).

The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies by Vito Russo (Harper & Row, 1981).

BBFC Scenario Reports 1945 - 1975

الفصل العاشر

"The Habit of Censorship: {We 're Paid to have dirty minds}" by Derek Hill in Encounter (July, 1960).

Sexual Alienation in the Cinema by Raymond Durgnat (London, Studio Vista, 1974).

A Pictorial History of Sex in Films by Parker Tyler (Citadel Press, 1974).

Sex in the Movies by Alexander Walker (Penguin, 1968).

الفصل الحادى عشر

Hollywood England: The British Film in the Sixties by Alexander Walker (Michael Josef, 1974).

The Best of British by Jeffrey Richards and Anthony Aldgate (Oxford, 1983).

Russ Meyer. The Life and Films by David K. Frasier (1990).

Ding Rude Things. The Histoy of the British Sex Film 1957 - 1981 by David McGillivray (Sun Tavern Fields, 1992).

What the Censor Saw by John Trevelyan (Michael Joseph, 1973).

Celluloid Sacrifice by Alexander Walker (Michael Joseph, 1966).

الفصل الثانى عشر

Warhol by Victor Bockris (Frederick Muller, 1989).

Film Censorship by Guy Phelps (Gollancz, 1975).

Cut: The Unseen Cinema by Baxter Philips (Lorimar, 1975).

Censorship in Britain by Paul O'Higgins (Nelson, 1972).

الفصل الثالث عشر

British Board of Film Censors, Monthly Bulltins, 1975 - 1979

The Psychotronic Encyclopedia of Film by Michael Weldon (Ballantine Books, 1983).

Obscenity and Film Censorship: The Williams Report (Cambridge University Press, 1981).

Obscenity, Law in Context by Geoffrey Robertson (Weidenfeld and Nicolson 1979).

الفصل الرابع عشر

The Video Nasties edited by Martin Barker (Pluto Press, 1084).

Video Violence and Children. Report from the Parliamentary Group

Video Inquiry (Oasis Projects, 1983).

Nightmare Movies by Kim Newman (Bloomsbury, 1984).

Shock Xpress edited by Stefan Jaworzyn (Titan Books, 1991).

الفصل الخامس عشر

Scorsese on Scorsese edited by David Thompson and Ian Christie (Faber & Faber, 1989).

Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible" by Linda Williams (Pandora Press, 1990).

المؤلف فى سطور:

توم ديوى ماثيوز

- صحفى بريطانى متخصص فى الكتابة عن السينما.
- له باع طويل فى البحث عن القضايا الجريئة والحوارات المثمرة مع كبار نجوم العالم فى بلاده وعلى الصعيد الدولى.
- يقدم إسهاماته العملية ويمد كبرى الصحف البريطانية مثل صحيفة "الجارديان / The Guardian" وصحيفة "أوبزرڤر / Observer" بالمقالات السينمائية المتخصصة بانتظام.
- كما يكتب أيضا فى مجلة "تايم أوت / Time Out".
- اعتاد القراء من توم Tom تكريس مقالاته لمناقشة الرقابة السينمائية؛ حتى إنه بات من القلائل المتخصصين فيها، وفى مطاردة قضاياها الشائكة بتعمق شديد وبدأب لا ينتهى وبصبر جميل يُحسد عليه.

المترجمة فى سطور:

نهاد إبراهيم

ولدت فى القاهرة ١ / ١ / ١٩٧١ - القاهرة - مصر

ناقدة مسرحية وسينمائية وأدبية حرة... شاعرة... قصاصة... مترجمة.

حاصلة على ليسانس ألسن قسم اللغة الألمانية / الإيطالية - جامعة عين شمس - ١٩٩٢.

حاصلة على دبلوم الدراسات العليا للنقد الفنى - تقدير امتياز - المعهد العالى للنقد الفنى - أكاديمية الفنون - ١٩٩٦.

حاصلة على درجة الماجستير فى النقد الأدبى "شخصية شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر" - تقدير امتياز - المعهد العالى للنقد الفنى - أكاديمية الفنون - ٢٠٠١.

حاصلة على درجة الدكتوراه فى النقد الأدبى "أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحى رضوان - دراسة تحليلية مقارنة" - مع مرتبة الشرف - المعهد العالى للنقد الفنى - أكاديمية الفنون - ٢٠٠٦.

لها العديد من المقالات والدراسات النقدية المتخصصة فى الصحف والمجلات المصرية والعربية.

عضو لجنة مشاهدة واختيار الأفلام بمهرجانات القاهرة والإسكندرية والإسماعيلية السينمائية الدولية.

شاركت فى ترجمة وتحرير كتالوجات مهرجانات القاهرة والإسكندرية والإسماعيلية وسينما الطفل السينمائية الدولية.

شاركت فى إدارة ندوات محلية ودولية بالمهرجانات المختلفة والمجلس الأعلى للثقافة ومكتبة الإسكندرية.

شاركت كعضو لجنة تحكيم النقاد بمهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة / ممثلة لجمعية نقاد السينما المصريين - ٢٠٠٢.

مثلت مصر فى لجنة تحكيم النقاد الدولية بمهرجان لوكارنو السينمائى الدولى / ممثلة للاتحاد الدولى للنقاد / FIPRESCI - ٢٠٠٣.

عضـــو فـــى:

- جمعية نقاد السينما المصريين " E.F.C.A" التابعة للاتحاد الدولى لنقاد السينما "FIPRESCI".
- جمعية كتاب ونقاد السينما المصرية.
- اتحاد كتاب مصر.

صدر لها:

- كتاب "دراما بلا حدود" عن السيناريست المصرى عبد الحى أديب - إصدارات المهرجان القومى للسينما المصرية - ٢٠٠٠.
- ديوان شعر بالعامية "كلام أغانى..؟!!"- ٢٠٠٤.
- ديوان شعر بالعامية "شكلى مش زى الصورة"- إصدارات مركز الحضارة العربية - ٢٠٠٥.
- "شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر" - إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - ٢٠٠٥.
- تحرير وتقديم كتاب "عناكب فى المصيدة/ ثلاث روايات روسية" - المشروع القومى للترجمة - إصدارات المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٥.

- تحرير وتقديم الرواية الروسية "موزاييك الحب والموت" - المشروع القومى للترجمة - إصدارات المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٦.
- تحرير وتقديم "كراسة مصر/ روايتان روسيتان" - المشروع القومى للترجمة - إصدارات المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٦.
- كتاب "توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما" إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة آفاق السينما - رقم ٤٩ - ٢٠٠٦.
- ديوان شعر بالعامية "اتفرَّج يا سلام" - إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٧.
- كتاب "أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحى رضوان" - إصدارات المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٩.
- ترجمة وتقديم كتاب "المخرجون - كلاكيت أول مرة" - إصدارات المركز القومى للترجمة - ١٥٩٦ - ٢٠١٠.
- ديوان شعر بالعامية "فى بيتنا شجر التوت" ٢٠١٢.
- المجموعة القصصية "الكونت دى مونت شفيقة" ٢٠١٢.

المراجع فى سطور:

على أبو شادى

- ناقد وباحث سينمائى.
- تولى العديد من المناصب بوزارة الثقافة وآخرها الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة.
- شغل منصب رئيس الرقابة على المصنفات الفنية لمدة ثمانى سنوات على فترتين (١٩٩٦ - ١٩٩٩) و(٢٠٠٤ - ٢٠٠٩).
- رئيس المركز القومى للسينما (٢٠٠١ - ٢٠٠٨).
- رئيس المهرجان القومى للسينما المصرية منذ عام ١٩٩٨.
- رئيس مهرجان الإسماعيلية السينمائى الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة من عام ٢٠٠٢.
- ترجم العديد من الدراسات والمقالات فى دوريات مختلفة.
- تُرجمت دراساته وأبحاثه فى إصدارات مهرجان العالم العربى بباريس ومهرجان تورينو بإيطاليا.
- عضو وعضو مجلس إدارة فى عدد من الجمعيات السينمائية غير الحكومية.
- أسهم بالكتابة فى العديد من الصحف والمجلات والدوريات المصرية والعربية.
- شارك فى رئاسة وعضوية العديد من لجان التحكيم المحلية والدولية.

● صدر له العديد من الكتب السينمائية منها:

- سينما وسياسة.
- خمسون فيلما من كلاسيكيات السينما المصرية.
- وقائع السينما المصرية (١٨٩٥ - ٢٠٠٢).
- أحمد راشد عيون تعشق الحياة.
- كمال الشناوى شمس لا تغيب.
- اتجاهات السينما المصرية.
- أبيض وأسود.

التصحيح اللغوى : حامد إبراهيم
الإشراف الفنى : محسن مصطفى